VAN GOGH
HERBERT FRANK
BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

VAN GOGH

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS



VAN GOGH

HERBERT FRANK

SALVAT

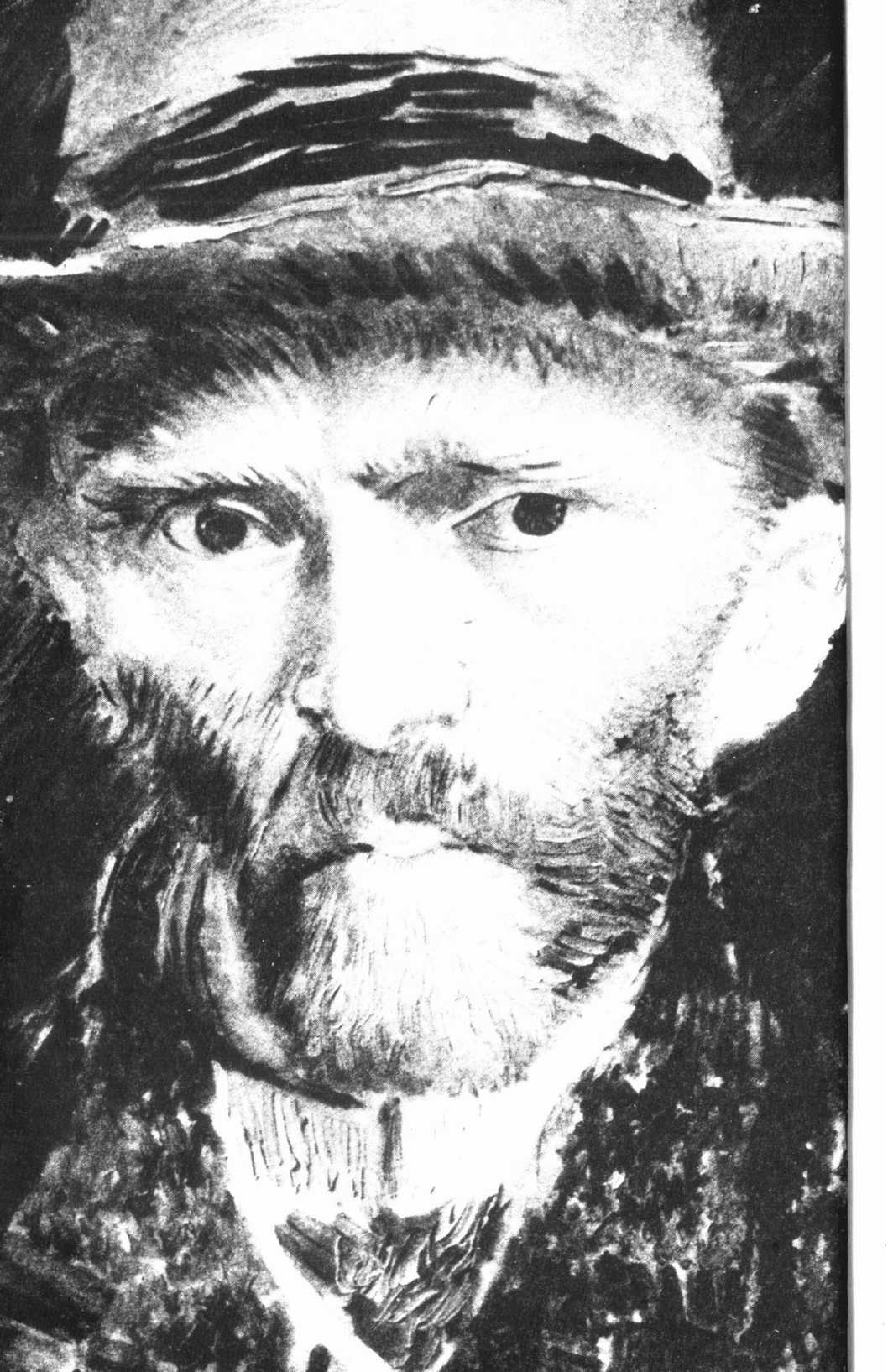
Versión española de la obra original alemana *Van Gogh*, publicada por Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo.

Traducción del alemán a cargo de Mercedes García de las Heras y Brigitte Meyer.

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden del Archivo Salvat o de Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo.

ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa).
ISBN: 84-345-8177-9.
Depósito legal: NA-273-1985
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49 - Barcelona.
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra).
Printed in Spain

Indice



Vincent van Gogh (1853-1890)

Vincent Willem van Gogh nació en Groot-Zundert, pequeño pueblo holandés del Brabante Septentrional. A lós dieciséis años comenzó a trabajar en la sucursal de La Haya de la galería de arte Goupil, y posteriormente en Londres y París.
Cada vez más decepcionado de su trabajo y presa de un profundo misticismo, emprendió un estudio febril y exhaustivo de la Biblia que le impulsó a tomar la decisión de hacerse predicador evangelista. Pero en esto también fracasó.
Desengañado una vez más, abandonó sus creencias religiosas, depositó sus esperanzas en el socialismo y decidió hacerse pintor con la misma tenacidad y entrega que antes había puesto en su misión evangelizadora. Hubo alguien en su vida sin cuya protección difícilmente podría haber llegado a conseguir la meta que se había propuesto en el arte: su hermano Theo, un «segundo padre» incondicional, comprensivo y generoso que escuchaba sus confidencias y cubría sus necesidades económicas.
En 1886 se traslada a París, y allí entra en contacto con los pintores impresionistas. Pero el ambiente de la ciudad no le satisface.
Al cabo de un tiempo se establece en Arlés, donde su producción cobra un ritmo febril: casi un cuadro al día. La luz y el color de esta ciudad meridional han cautivado al hombre del norte.
Pero la enfermedad, que ya se venía gestando tiempo atrás, se abatió al poco sobre él. El desencadenante de la crisis fue, posiblemente, la decepción que le causara Gauguin, por cuyo arte sentía admiración. En cualquier caso, parece que aceptó su internamiento en un manicomio como una especie de tributo que había de pagar por sus errores. De nuevo en Arlés, y cuando parecía que podía confiarse en su curación, se disparó un tiro en el cuerpo, a consecuencia del cual murió dos días después.

◄ *Vincent van Gogh. Autorretrato*

Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

1. El cuadro escrito

«Dime, Theo –escribió Vincent van Gogh a su hermano desde La Haya–, ¿no te gustaría reflexionar en serio sobre la idea de que quizá haya en ti un paisajista famoso? ¿Y si nos hiciéramos los dos pintores? Podríamos ganarnos así la vida.» Esta propuesta dirigida a su hermano no era fruto de una inspiración repentina. Vincent van Gogh volvería a ella una y otra vez con el tesón que le caracterizaba, y no cabe duda de que su propósito era serio. En una carta posterior escribiría: «Luego he pensado que quizá te parecería raro encontrar en mi última carta una idea de la que no te había hablado nunca antes, palabras en tono decidido, algo así como "Theo, tira todo por la ventana y hazte pintor. Tú eres un gran paisajista."» Meses más tarde, en las landas de Drenthe, literalmente destrozado por la soledad, la propuesta se transformó en un grito de angustia: «Pero yo no puedo imaginarme el futuro quedándome solo, un futuro en el que no estemos los dos juntos trabajando aquí, en estas landas, como pintores y compañeros.» Y después, como si quisiera resumir todos los argumentos que apoyaban su deseo en una sola frase, escribe: «¿Qué quieres... paz, orden, artesanía, arte? Bien... termina de una vez con esta farsa y hazte pintor.»

De todas las insensateces de las que, según sus propias palabras, era Vincent capaz, ésta habría que considerarla como la mayor. A partir de entonces, y hasta el final de sus días, vivió gracias a la ayuda económica que su hermano le prestaba, puesto que los frutos de sus esfuerzos artísticos no tenían valor comercial alguno, como le aseguró repetidas veces su representante, Tersteeg, de la galería de arte Goupil. ¿De qué habría podido vivir si Theo hubiera renunciado a su posición y a su sustancioso sueldo? Era como si pretendiera cortar la rama que le sostenía.

Sin duda, también le movía a ello el amor, el deseo de tener cerca a su hermano, de liberarle de una posición que le tenía prisionero, en una indigna dependencia del interés comercial de sus superiores y del llamado «público del arte». Vincent era absolutamente capaz de evaluar con frialdad lo desesperada que podría

◄ *Autorretrato delante del caballete, realizado en 1888. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

llegar a ser su situación junto con su hermano si éste aceptaba su proposición, pero, como siempre, su deseo apasionado borraba en él todas las dudas. Por otro lado, era capaz –mitad artista, mitad monje, como se autodefinía– de encontrar placer en el sufrimiento; se sentía indisolublemente ligado a la pobreza y a la miseria y buscaba, guiado por un oscuro sentimiento de culpabilidad, una forma de autocastigo.

Como pastor evangelista en la cuenca minera de Borinage, se había convertido en el más pobre de todos los pobres, vestido con harapos, con la cara llena de hollín, alimentándose de pan y agua y sin una vivienda digna, llevando hasta el último extremo su deseo de emular en sufrimiento a Cristo. Su profesor de latín y griego, M. Mendes, contaba cómo algunas veces, en Amsterdam, Vincent se azotaba o pasaba voluntariamente la noche a la intemperie, actuando como juez inflexible de sus propios fallos. De camino hacia el motivo pictórico, andaba a pleno sol, cuando podía haberlo hecho por la sombra, «para sufrir por el arte». Antes de poner fin a su vida con una bala, se había automartirizado y mutilado repetidas veces. Queda sólo la pregunta de si suponía a su hermano capaz de soportar lo que le pedía cuando intentaba atraerle a su vida de miseria.

Para poder soportar la pobreza y la miseria, además de una tendencia masoquista, hace falta una fuerte constitución física, de la que carecía su delicado hermano. Tampoco sentía Theo su ansia de alcanzar lo absoluto, esa búsqueda incontrolada pero perseverante de metas desconocidas que difícilmente se alcanzan y, aun así, sólo con privaciones. Cuando Vincent cambió la Biblia por el lápiz tenía grandes proyectos, aunque a menudo, y bajo la presión de la miseria, se vio obligado a pensar en cómo ganarse la vida con su arte. Se ofreció como ilustrador de revistas y, sin duda, su intención era seria, pero luego el producto desmentía sus palabras. Las características de su muy personal estilo de dibujo no podían ser aprovechadas por una sociedad que requería un trabajo de confección sencillo. Eran, sobre todo, los «entendidos» los que no veían sino faltas en las exageraciones violentas de sus obras, consecuencia inevitable de su vehemente voluntad de expresión.

En bastantes ocasiones, hubo de soportar también la crítica inexorable y muchas veces ultrajante de su obra, que reconoció como justificada; la alusión despiadada a su falta de talento, de la que él mismo estaba convencido en lo más hondo de su ser; el siniestro pronóstico de que naufragaría en su empresa artística, como en todo lo que había emprendido hasta entonces en la vida. Unicamente le quedaba un sentimiento indefinido, pero ineludible,

Theo van Gogh.



Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

en el que confiaba ciegamente. Estaba convencido de que había algo en él que más pronto o más tarde valdría la pena. Pero no sabía qué. El «Reino de Dios» –que para él era tanto como decir el mundo del amor, de la humanidad, de la luz– era su ideal, un ideal que procuraba alcanzar trabajando duramente, como el minero que cava un túnel rebajando una capa de piedra tras otra, con la única esperanza de llegar algún día a alcanzar la libertad y salir de la agobiante estrechez de su existencia.

Los dos hermanos se parecían en muchos aspectos, pero no en todos. Theo era marchante de arte, entendido en arte, amigo del arte. Pero no por ello era un artista. Siempre había mostrado tener

capacidades comerciales, nunca tendencias creativas. ¿En qué se basaba la esperanza de Vincent de que su hermano podría cambiar, de que podría dejar de ser un intermediario entre el arte y la sociedad para convertirse en un creador de arte, y de que, impulsado por la necesidad de crear, conseguiría renunciar a todas las comodidades de la vida y soportar una búsqueda y un trabajo de años? Sólo hay una razón: Theo se había limitado a describir ocasionalmente en sus cartas algunos paisajes, y Vincent tomó la calidad de estas descripciones como garantía de que su hermano estaba predestinado a ser un paisajista.

En una ocasión Vincent escribió: «En tus breves descripciones veo el dibujo, puedo sentirlo y entenderlo; lo que sucede es que todavía no has llegado a conseguir que tus impresiones sean corpóreas, visibles y tangibles para cualquiera. El punto en el que has interrumpido tu descripción es donde comienza el sufrimiento y la tensión real del acto de crear, pero tu inteligencia creativa es tremendamente fuerte... ¿Sabes? Dibujar con palabras es también un arte que delata a veces una fuerza dormida, lo mismo que la pequeña nube azul o gris delata un fuego en el hogar.»

Vincent juzgaba el paisaje descrito por su hermano como si se tratase de un cuadro dibujado o pintado, es decir, como una obra de arte. No dejó, por ello, de criticarle una falta de densidad y fuerza, señalándole los defectos en la ejecución de la misma forma que solían reprochárselos a él; no obstante, determinó que existía en Theo una capacidad creativa. ¿Por qué no habrían de aplicarse a una obra escrita los mismos criterios que en la contemplación de un dibujo o de un cuadro aplica el crítico de arte en un sentido más estricto? La conclusión a la que llegó es sorprendente y arriesgada.

Vincent manifestó su convicción de que alguien capaz de representar la realidad con palabras también habría de poder hacerlo con trazos o colores. Describir, dibujar o pintar un paisaje eran para él formas de expresión que sólo diferían entre sí en el medio elegido para ello. Aquel que podía ver entre un sinfín de imágenes un cuadro y luego recordarlo tan claramente como para ser capaz de reproducirlo, era un artista plástico. La vivencia visual de la naturaleza denotaba un talento visual que impulsaba a fijar en el cuadro lo visto una sola vez. Si existía el impulso, aunque no fuera más que eso, era posible conseguir los medios técnicos que ayudaran al artista en potencia a expresarse.

Vincent no ocultaba a su hermano las dificultades de los primeros pasos, pero le ofrecía su apoyo como buen compañero, puesto que él mismo había sufrido durante años el indescriptible esfuerzo del aprendizaje.

Vincent van Gogh a los trece años.



Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Pero la realidad era que la torpeza que presuponía en Theo resultó ser su propio destino. Si un dios hubiera ofrecido a Vincent el don de ser dibujante y pintor, habría podido rechazar la vocación, cambiando las palabras de Moisés con un «Señor, tengo la mano pesada». Al principio manejaba mucho mejor la pluma que el lápiz o el pincel. Más tarde, Émile Bernard describiría su arte como una «forma de literatura que dibuja con líneas y colores». Ciertamente, antes de ser capaz de sustituir las palabras por trazos y colores, Vincent *escribía* paisajes. Escribía lo que había visto, sin intentar traducir la imagen al lenguaje del dibujante o del pintor. Descripciones paisajísticas pueden encontrarse ya en la carta que, a

los veinticuatro años, el 31 de mayo de 1876, escribió Vincent desde Ramsgate a Theo, en un momento en el que todavía no pensaba en escoger una profesión artística.

«¿Te había hablado ya de la tempestad que vi el otro día? El mar tenía una tonalidad amarilla, sobre todo cerca de la playa; en el horizonte había una franja de luz, por encima de la cual aparecían oscuras nubes grises, inmensamente grandes, de las que se veía caer la lluvia en franjas oblicuas. El viento barría el polvo del blanco camino por entre las rocas hacia el mar y revolvía los zarzales en flor y los matojos que crecen entre ellos. A la derecha, los campos con el trigo tierno y verde; en la lejanía, la ciudad con sus torres, sus molinos, sus tejados de pizarra, sus casas de estilo gótico y su puerto encerrado entre los dos malecones que penetran en el mar, se parecía a las ciudades que algunas veces representó Durero en sus grabados.

»También he visto el mar de noche el domingo pasado; todo era oscuro, gris, pero en el horizonte comenzaba a amanecer. Era muy temprano, pero la alondra ya cantaba. Y lo mismo los ruiseñores, en los jardines junto al mar. A lo lejos se veía la luz del faro, el guardacostas...

»Esa misma noche, contemplaba desde mi ventana los tejados y las copas de los olmos, oscuras contra el cielo de la noche. Por encima de los tejados brillaba una estrella solitaria, bella, grande y amable. Pensé en todos nosotros, en nuestra casa, y acudieron a mi mente estas palabras: Ojalá no sea yo un hijo del que hayan de avergonzarse sus padres; dame tu bendición, no porque me la merezca, sino por mi madre. Tú eres amor. Sin tu bendición constante no conseguimos nada.»

Vincent, hijo de una familia cuyos miembros eran casi todos religiosos o marchantes, y habiendo trabajado él mismo durante algún tiempo en el comercio del arte, había dibujado a menudo, aunque sin mostrar un talento especial y sin la intención de hacerlo profesionalmente. Cuando escribió esta carta era profesor y auxiliar de predicador, es decir, sus inclinaciones eran mucho más religiosas que artísticas. Cuando describía paisajes, ello obedecía a un ansia de comunicación, y quizá también a la necesidad de fijar sus impresiones por escrito. En estos casos hablaba el escritor, que prodigaba en las cartas talento literario, de forma espontánea e inocente, sin pensar en una posterior publicación. Sus dotes de observación estaban ya fuertemente desarrolladas, y encontraba con gran facilidad las palabras adecuadas para describir el dramatismo de los aconteceres: el mar, fuertemente agitado, era amarillento; de la oscura masa de las nubes caía la lluvia en franjas oblicuas; el viento

barría y revolvía; pero, en medio de ese enfurecido movimiento, dominaba un elemento estático: la ciudad, que recordaba a este amante del arte los grabados de Durero.

El contraste entre la estructura fija de los edificios y la agitación de los elementos enfurecidos creaba la densidad y la fuerza de esa imagen, que nunca habría de realizarse en trazos y colores. De forma semejante puede considerarse el resto de la descripción del paisaje: en la oscura noche gris penetra el día, saludado por los cantos de los pájaros, y las luces del faro y del guardacostas centellean en la lejanía. Finalmente, la visión de los tejados. En el cielo de la noche una estrella solitaria, una consoladora luz del cielo que despierta en el observador el anhelo de oración y libertad.

No hay nada más característico en el arte de Vincent que el continuo efecto cambiante entre la imagen surgida del mundo exterior y sus propios sentimientos y pensamientos. Durante los años de su perfeccionamiento, el estilo artístico predominante era el simbolismo, así denominado porque pretendía expresar sensorialmente los símbolos –imágenes de ideas nacidas del espíritu–. H. R. Graetz ha escrito una obra sobre el lenguaje simbólico de Vincent, descubriendo algunos aspectos muy interesantes. Humberto Nájera, en su trabajo psicoanalítico, sostiene que en la producción artística de Van Gogh hay cuadros que pueden considerarse símbolos de la muerte, como, por ejemplo, el de la *Silla vacía* o el del *Segador*. El propio Vincent habló de los símbolos del segador y de la gavilla. Y, no obstante, la palabra «símbolo» no me parece adecuada; más aún, opino que es esencialmente errónea aplicada al arte de Van Gogh. Los símbolos surgen cuando el artista, en su ansia de expresar sentidamente lo espiritual, busca las metáforas que le ofrece el mundo exterior. La imagen de la naturaleza se ve forzada al servicio de la expresión. Por el contrario, Vincent parte de la imagen natural, que obtiene de forma directa y automática una importancia existencial. Dice: «Cuando se dibuja un mimbre como si fuera un ser viviente...», pero se corrige de inmediato: «Y, en realidad, lo es.» Por lo tanto su punto de partida no era la ficción de ideas, sino la vida misma.

En una carta que describe dos dibujos tan diferentes como *Sorrow* y *Les Racines*, dice: «Supone estar enraizado en la tierra de forma convulsiva y pasional y, no obstante, verse semidesarraigado por los vendavales. En esta blanca figura de mujer esbelta, así como en estas raíces negras llenas de nudos, quería expresar algo de la lucha de la vida. O mejor dicho: precisamente porque intentaba ser fiel a la naturaleza que tenía ante mí, sin filosofar, casi sin querer, aparece en ambos casos algo de esta gran lucha.»

En el origen está, por lo tanto, la imagen de la vida y no la idea; ésta solamente se genera en la contemplación. La figura de la mujer, lo mismo que las formas de las raíces, habla de los sufrimientos soportados anteriormente, sufrimientos que entran a formar parte de la obra de arte sin que el artista «filosofe».

Los historiadores del arte señalan que Vincent siempre se ceñía a lo concreto. No obstante, el objeto, aunque fuese tan insignificante como un manojo de hierba o dos repollos, le producía emociones que son desconocidas para quien solamente es realista. Escribía: «La hierba pisada al borde del camino tiene algo del cansancio y del polvo de la población de los suburbios. El otro día, cuando nevó, vi unos cuantos repollos tan helados por el frío que me recordaron a esas mujeres que había visto, muy de mañana, con sus frágiles faldas y viejas mantillas.»

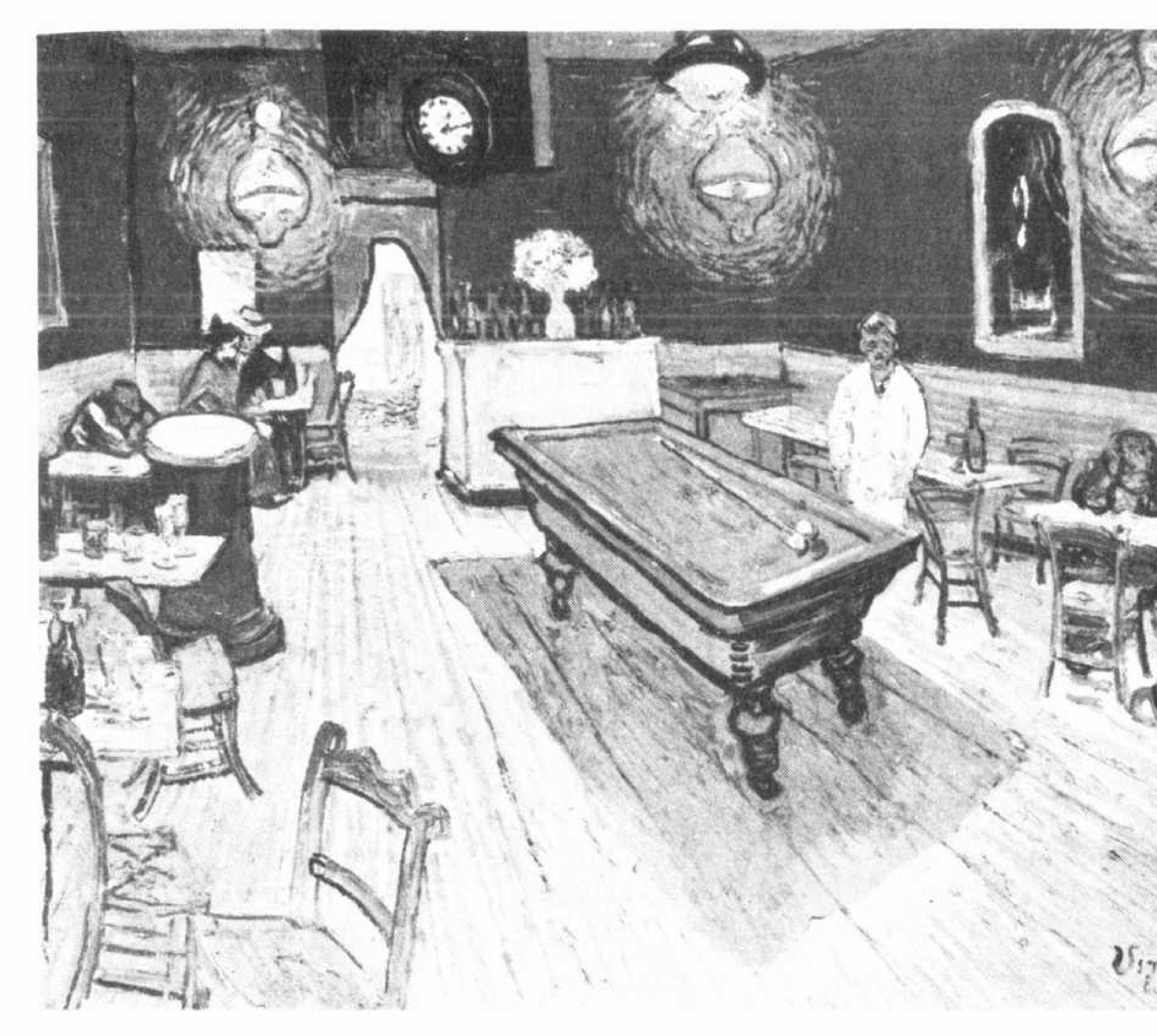
Especialmente interesante para la vivencia de Vincent de la naturaleza, que se encuentra como parábola pero que no se busca, es la representación de los árboles: «Aquellos árboles eran grandiosos; casi hubiera dicho un drama en cada *figura*, pero quiero decir en cada árbol. Y el conjunto era quizá todavía más bello que los atormentados árboles contemplados uno por uno, precisamente porque su aspecto era tal que incluso las absurdas casetas del jardín, mojadas por la lluvia e inclinadas por el viento, daban una impresión peculiar. Veía en ello una parábola: que tanto un hombre de formas y convencionalismos absurdos, como otro, normalmente excéntrico y caprichoso, pueden llegar a ser figuras dramáticas de un carácter peculiar si sufren un verdadero dolor o les conmueve una desgracia. También me recordó la sociedad actual, que en el momento de su ocaso destaca de forma instantánea como una gran silueta oscura al contraluz de la renovación.»

Mucho más tarde, cuando el pintor había conseguido dominar la técnica creando obras de arte que, en su riqueza de colorido, podían compararse con los cuadros de sus tan admirados ideales, ya no describiría paisajes, sino cuadros de paisajes –cuadros que quería pintar o que había pintado ya–. Así, por ejemplo, decía de Arlés: «El cielo, profundamente azul, estaba sembrado de nubes; unas, de un azul todavía más profundo que el de un cobalto intenso, y otras de un azul más claro que el blanco azulado de la vía láctea. En la profundidad azul centelleaban las estrellas, verdosas, amarillas, blancas; había estrellas más claras que en nuestro país –incluso más que en París–, más luminosas, más parecidas a diamantes; todas ellas ópalos, esmeraldas, lapislázulis, rubíes, zafiros. El mar, un profundo azul marino; la playa, unos tonos violeta y rosa pálido, con arbustos sobre las dunas de cinco metros, unos arbustos de un azul de Prusia.» Los que conocen la Provenza afirman que no existe allí esa riqueza de colores que fundió Vincent en sus cuadros hasta conseguir crear una armonía grandiosa, puesto que la fuerte luz del sol apaga los colores en vez de intensificarlos. Los que se designan aquí técnicamente con tal precisión son colores de la paleta que Vincent reflejó en el cuadro con la arbitrariedad del artista soberano que ya no se somete con una fidelidad esclava a la imagen óptica.

En otra carta desde Arlés describe una imagen soñada, o más bien el proyecto de un cuadro aún no realizado, pero que mostraba tanto más claramente la forma de proceder del pintor: «Quiero hacer el retrato de un artista amigo, que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque es su forma de ser. Este hombre será rubio. Quiero reflejar en el cuadro la admiración, el amor que siento hacia él. Por eso pintaré de momento su retrato lo más fielmente posible, tal como es. Pero con esto no estará terminado el retrato. Después, para acabarlo, me convertiré en el colorista arbitrario. Exagero el rubio del pelo llegando hasta los tonos naranja, hasta los amarillos cromo y los pálidos limón. Detrás de la cabeza, en lugar de la pared insignificante de la pobre habitación, pinto lo infinito, pinto un fondo simple con el azul más saturado e intenso que pueda encontrar, y con esta sencilla composición, la rubia cabeza que luce sobre el fondo de azul saturado adquiere algo de misterioso, como la estrella en el cielo profundamente azul.» Este retrato lo realizó poco después con Eugène Boch como modelo.

Muy conocido es el comentario que hizo Vincent sobre su cuadro *El café nocturno*: «En mi cuadro del café nocturno he intentado expresar que el local es un lugar donde es posible arruinarse, volverse loco y cometer delitos. Mediante los contrastes entre un rosa delicado y un rojo sangre y vino, entre los suaves verdes de Luis XV y del Veronés y los duros tonos verde amarillos y verde azulados, y todo ello en una atmósfera de fuego del infierno y de pálido azufre, quería expresar el poder de las tinieblas en un antro de aguardiente.» Aquí podría creerse que Vincent hacía penetrar sus emociones en el cuadro.

La verdad es otra. La taberna en la que trasnochaban los vagabundos y dormían su borrachera los borrachos era realmente un paraje de horror. El pintor dormía de día y trabajaba de noche para poder retener en el cuadro esta inquietante atmósfera. Prácticamente no modificó nada en la indigente habitación; es decir, fue fiel al objeto que tenía ante los ojos en todos los sentidos. Sin embargo, cambió decididamente los colores que se reflejaban en la



Interior de café, de noche. *Arlés, 1888. Yale University Art Gallery, Nueva York.*

◀ *Retrato del pintor belga Eugène Boch. Arlés, 1888. Museo del Jeu de Paume, París.*

retina de sus ojos y empleó en su lugar otros a los que asignaba un valor simbólico y una fuerza sugestiva.

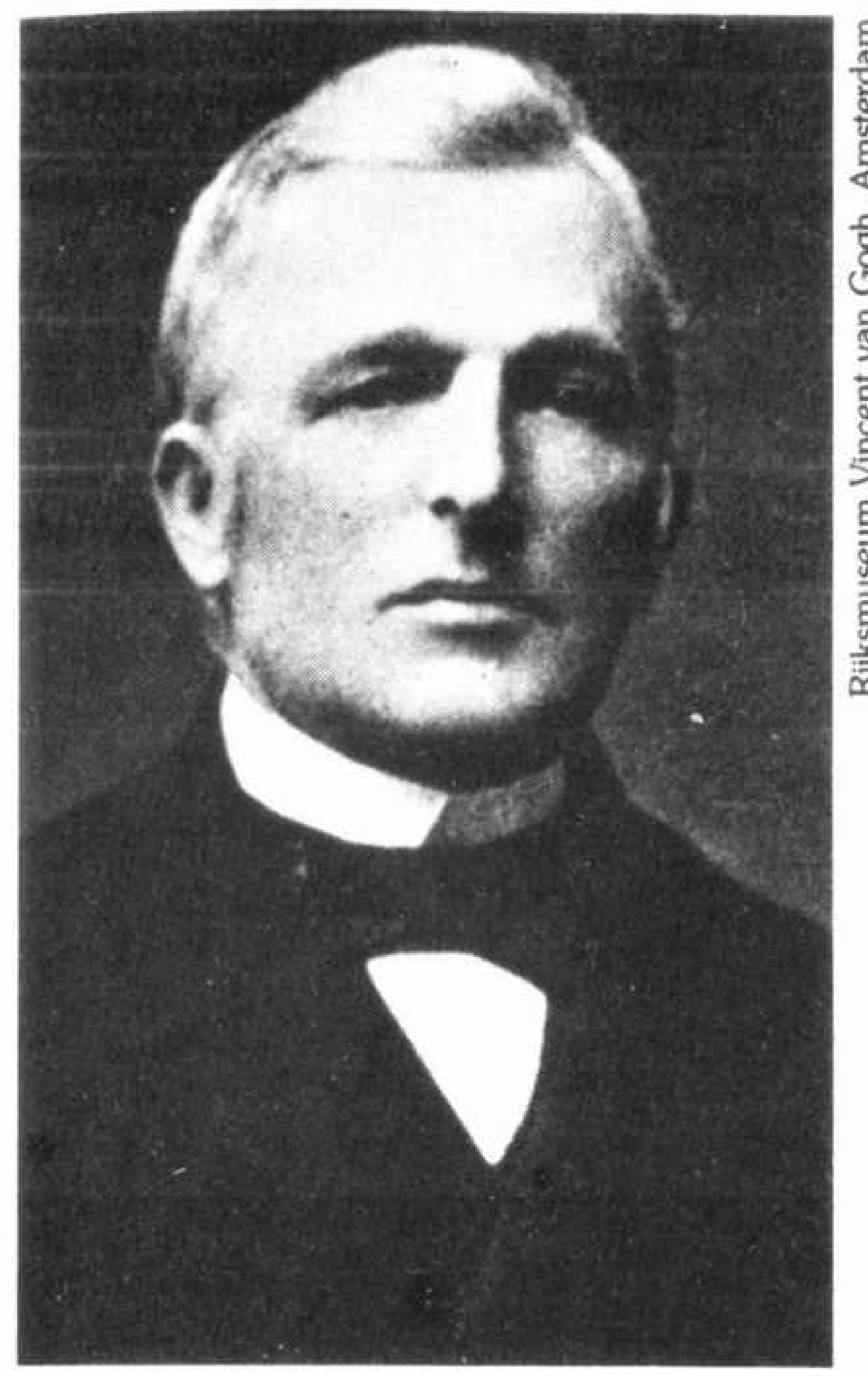
Vincent había aprendido a expresar las imágenes, que al principio sólo sabía apuntar con palabras, en el lenguaje de los trazos y de los colores. Pero, ¡cuán difícil había sido ese aprendizaje, cuántos años duró! Con el mayor sacrificio y un entusiasmo de trabajo sin igual, había «limado con paciencia el muro de acero que separa lo sentido de lo posible». En la historia de la pintura no existe ningún ejemplo comparable. Simplificando, podría decirse que fue precisamente su falta de talento lo que generó la fuerza genial que capacitó a Vincent en sus últimos años para realizar su obra. Pero existen razones de otra índole: el esfuerzo sin descanso de un hombre que, de ser una persona que no hace ni sabe hacer nada, se transforma en el creador de un nuevo universo artístico.

2. Hasta lo infinito...

El 30 de marzo de 1852 nació muerto un niño, que quedó inscrito con el número 29 en el registro de nacimientos del pueblo brabanzón de Groot-Zundert: Vincent Willem van Gogh. Los padres eran el predicador de la Iglesia reformista de los Países Bajos, Theodorus van Gogh, y su mujer, Anna Cornelia, de soltera Carbentus. Tuvo que ser muy profundo el sentimiento de duelo en la casa parroquial. Con el niño, que fue enterrado en el cercano cementerio de la iglesia, sepultaron los padres sus jóvenes esperanzas. Cuando, unos meses más tarde, Anna Cornelia quedó nuevamente encinta, revivieron las esperanzas, indudablemente veladas por el duelo y acompañadas por el temor. ¿Viviría este niño?

Científicamente no se puede demostrar en qué medida se comunica la vida afectiva de la madre al fruto de su vientre. Marc-Edo Tralbaut, el biógrafo del futuro pintor, habla de un trauma prenatal. Resulta imposible imaginar que este niño, fruto de una mujer que ya no poseía la fuerza de la juventud –tenía 33 años cuando nació su hijo–, no se viera afectado en el vientre de la madre por el temor con que esperaba su llegada. La suposición de una herida psíquica, que al principio cicatrizó para más tarde abrirse de nuevo, podría explicar la incapacidad vital que se le presentó en la edad adulta, al parecer sin motivo, como una enfermedad preexistente.

El niño –que vivió– vino al mundo exactamente un año después del nacimiento del hermano muerto, es decir, el 30 de marzo de 1853, y fue inscrito en el registro de nacimientos bajo el mismo número 29. Más significativo es, no obstante, el hecho de que este segundo hijo recibiera los dos nombres del primero. El psicoanalista Nájera puede presentar material obtenido en investigaciones de un sinfín de casos semejantes. «Estas investigaciones –escribe– han demostrado que, en algunas familias, los padres, después de la muerte de un hijo, sufren importantes cambios en su personalidad que actúan profundamente sobre la relación que mantienen con el niño cuyo destino es ser el sustituto del fallecido. Tienden a imponerle la identidad de ese otro niño que, fuertemente



Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

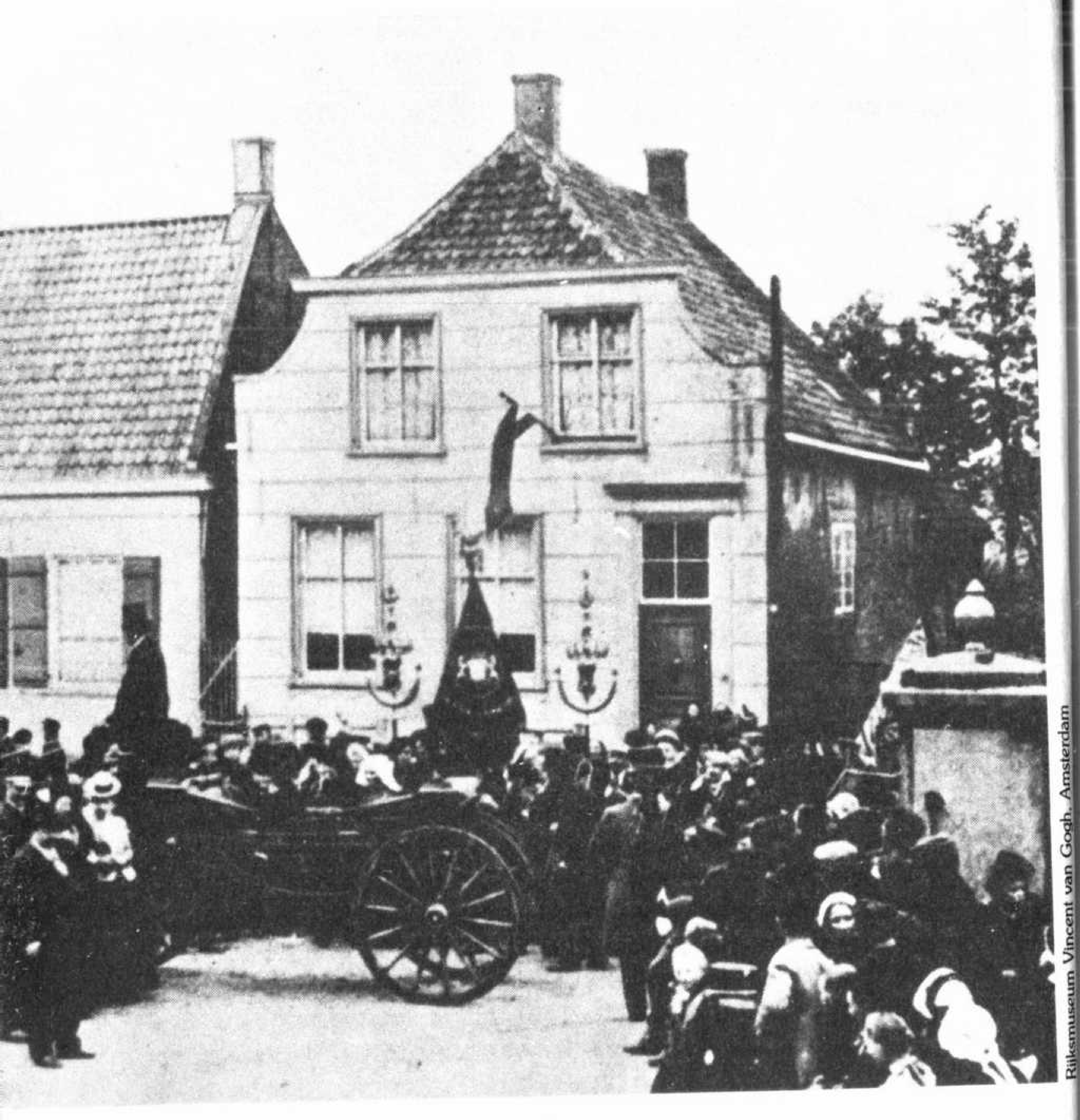


El reverendo Theodorus van Gogh y su esposa Anna Cornelia Carbentus, padres del pintor.

idealizado, ha acabado por convertirse en el portador de todos sus deseos y esperanzas, identificando inconscientemente a los dos. Además, por lo general, no son capaces de aceptar la sustitución como equivalencia, de forma que el niño vivo, tras la sombra de la imagen fuertemente idealizada de su hermano muerto, puede llegar a causarles una creciente decepción. Así, el desarrollo de la personalidad de muchas de estas criaturas con frecuencia se perturba y distorsiona, llegando a la convicción de que son deficientes y vulnerables en un mundo lleno de continuos e imprevisibles peligros.»

Sabemos demasiado poco de la infancia de Vincent como para poder reconocer en él a un «niño sustituto» de este tipo. Probablemente vio muchas veces la lápida de su hermano, que tenía su mismo nombre, pero es discutible que ello despertara en él la sospecha de que era solamente la sombra de otro y de que carecía de una identidad propia. Seguramente los padres no le habrían puesto los nombres del hermano muerto si hubieran pensado que al hacerlo podían perjudicarle.

Vincent, pelirrojo y pecoso, no fue nunca lo que se dice un



Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Casa natal del pintor en Groot-Zundert.

Vincent van Gogh cuando contaba aproximadamente dieciocho años.

Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

niño guapo. Le gustaba la soledad, y su insubordinación le acarreaba no pocas veces castigos –lo cual no deja de ser el caso de millones de niños–. El amor hacia su padre, su nostalgia cuando se hallaba en el extranjero, su vuelta al hogar a cada revés del destino, son pruebas de que se encontraba protegido en el círculo de la familia. El hecho de que más tarde, según se cuenta, el pequeño Vincent destruyera a propósito un elefante que había modelado sólo porque le disgustó el elogio que hicieron de su trabajo, no

debe considerarse como el comportamiento de un artista que se opone a la magnificación de su obra. Tampoco sus primeros dibujos, probablemente simples copias, dicen nada de un talento especial que le hubiera señalado el camino hacia el arte. Y si alguna vez lograba un buen dibujo de la naturaleza, dibujo que los padres colgaban contentos en la pared, ello sólo demostraba que tenía la creatividad propia de la mayoría de los niños. La juventud de Vincent puede ser un ejemplo de cómo la capacidad creativa de una persona queda sepultada, y según parece completamente aniquilada, por experiencias negativas de la infancia, por el contacto con la sociedad.

Cuando consideraron que la escuela del pueblo no era suficiente, sus padres le enviaron a un internado, primero en Zevenbergen y, más tarde, en Tilburg. Puesto que la fama mundial de Van Gogh despertó, al poco de su muerte, el interés del público y de los historiadores por su vida, se comprende que los investigadores buscaran a las personas que le habían conocido. Por lo que se refiere a los testimonios de su época de escolar, el resultado fue muy pobre. La mayoría de sus profesores y condiscípulos apenas podía recordar a aquel niño pelirrojo ni por su rendimiento ni por ninguna característica especial. Esto viene a apoyar la teoría de que el joven Vincent tenía una gran capacidad de adaptación. En marzo de 1868 volvió a Zundert, donde permanecería hasta finales de julio de 1869.

Con razón se extraña Tralbaut de que no se sepa nada sobre este año de su vida, ya que, sin duda, el tema esencial discutido y decidido en aquel entonces fue su futuro. El hecho de que reprimiera, al menos temporalmente, el supuesto «trauma» de su nacimiento, madurando hasta convertirse en un joven inteligente y vital, habla en favor de las suposiciones de su futura cuñada, Johanna van Gogh-Bongers. Johanna afirmaba que su tío Vincent, quien, aunque retirado de la vida comercial, seguía siendo socio de la gran galería de arte Goupil & Co., había visto en su joven sobrino a su futuro heredero y sucesor. ¿Habría soñado quizá Vincent con otros planes? El hecho es que por fin cedió, después de mostrar resistencia a lo largo de todo un año. Cuando comenzó a trabajar en la filial que esta empresa tenía en La Haya, seguramente no le disgustaba hacerlo. Como demuestran los certificados que le extendieron sus superiores, trabajaba con alegría y amor, y pronto se encontró en la vida comercial como en su propia casa.

La correspondencia con Theo, que comenzó cuando Vincent llevaba ya cuatro años trabajando como marchante de arte, nos muestra a un hombre joven sorprendentemente «normal». Una

cierta superficialidad le identifica como un hombre de mundo que sabe disfrutar plenamente de las pequeñas alegrías de la vida y se encuentra completamente integrado en la empresa, cuyos intereses hace suyos. De «normal» puede calificarse también su vida sentimental, que le vinculaba a la familia y, cuando estaba en el extranjero, a la patria. Las cartas todavía no carecían de fecha –como ocurriría más tarde–, sino que hacen pensar, con sus precisos datos de lugar y fecha, en una correspondencia comercial. Convencionales han de considerarse igualmente las despedidas y firmas, como por ejemplo: «Tu Vincent que te ama.»

Comprobando el contenido de las ocho cartas escritas entre agosto de 1872 y mayo de 1873, puede verse que tratan sobre todo de diversiones y asuntos comerciales. Se habla en ellas de carreras de caballos y fuegos artificiales, de patinaje sobre hielo, de paseos, del remo y del tabaco. Al despedirse de la ciudad, que había llegado a ser una segunda patria para él, mencionó a las personas que le habían tratado con especial amabilidad. En el ámbito comercial, expresaba su alegría por el hecho de que su hermano trabajara entonces en el mismo negocio que él. Y puesto que le habían subido el sueldo y le habían dado una gratificación extraordinaria, ahora podría independizarse.

Vincent –que más tarde se convertiría en el más acérrimo enemigo de los negocios que se basan en valores imaginarios– cantaba las alabanzas del comercio del arte: «Es un negocio maravilloso; cuanto más tiempo se trabaja en él, más ambicioso se vuelve uno.» Ante el hermano más joven representaba el papel del marchante experimentado, hablaba de *nouveautés* y esperaba con ansiedad noticias sobre la impresión que habían causado los pintores holandeses en la exposición de Viena; finalmente, anunció su traslado a Londres, donde la empresa no tenía negocio propio y suministraba directamente a los comercios. Reconoció que sentía dejar La Haya, aunque manifestó «su intención de no tomarse las cosas demasiado a pecho».

Con Theo se sentía como el veterano que asesora al novato: le animaba a visitar con frecuencia los museos, estudiar a los viejos maestros y leer revistas de arte. Otra cosa eran las directrices morales que le recomendaba en su papel de hermano mayor. Proyectaba normas de comportamiento, que para Vincent eran importantes, sobre una persona que prácticamente no las necesitaba, sobre todo teniendo en cuenta que no eran típicos de Theo los excesos de ningún tipo. Vincent valoraba mucho su sentido de la realidad, sus continuos esfuerzos por evitar las exageraciones.

Algunas veces resultaba algo «sabihondo». Sin embargo, apo-

yaba las máximas educativas con tal énfasis que debería llamarnos la atención. ¿Acaso sentía Vincent inconscientemente su peligrosa tendencia hacia la exaltación? El 20 de febrero de 1874, escribiría desde Londres a su hermano: «Ten cuidado con tu corazón, muchacho.» Por aquel entonces, ya llevaba cinco meses viviendo en casa de la viuda Loyer, de cuya hija Ursula se había enamorado. Si bien es cierto que Ursula le deparó una cruel decepción cuando, algunos meses más tarde, en la despedida, le confesó que no podía casarse con él porque ya estaba prometida, difícilmente se entiende que un hombre de tales principios se dejara trastornar por el rechazo de una chica con la que hasta entonces sólo había coqueteado.

Quien pretende escribir una novela sobre la vida de Vincent, como es el caso de Irving Stone, puede verse tentado a considerar aquel amor desgraciado como la experiencia que trastorna a un hombre pasional. Incluso Johanna van Gogh-Bongers, la futura cuñada de Vincent, que ha relatado la vida del pintor con delicado esmero, parece ver en esta historia de amor el punto de crisis de su vida: «Cuando aquel verano vino a casa aprovechando sus vacaciones se le veía más delgado, silencioso y deprimido; era otro hombre...» Tanto más sorprendente es que en las cartas que envió a Theo durante este periodo no mencione ni una sola vez a Ursula. Se limita a comunicar a su hermano que ha cambiado de casa, que en la nueva el ambiente era bastante alegre y que su anfitriona dirigía, junto con su hija, una escuela para niños.

Tras las vacaciones volvería a la filial de Londres acompañado de su hermana Anna, que buscó allí un trabajo. A juzgar por las cartas que escribió a Theo después de su decepción amorosa, parecía haber conservado tanto su alegría de vivir como el interés por el negocio. «Es maravilloso para mí —escribió— pasear con ella [Anna] por la tarde; sigo encontrándolo todo tan bello ahora como cuando acababa de llegar.» En otra carta se puede leer: «No te preocupes por el hecho de que la vida no sea difícil para ti; también para mí es fácil....»

Según parece, Vincent aceptó con desgana su traslado a París; pero su amor por el arte parecía haber crecido aún más: «Cuando entré en la sala del hotel Drouot, donde estaban expuestos [dibujos de Millet], sentí algo así como: descálzate, porque el suelo que pisas es sagrado.» Sin embargo, aún seguía siendo realista y opinaba que un corazón puro tenía que combinarse en la vida con cierta sagacidad: «Una vez me escribió papá: "Has de saber que la misma boca



Las espigadoras, de Jean François Millet. Museo del Louvre, París

que pronunció estas palabras: *Sed candorosos como las palomas*, añadió inmediatamente después: *y listos como las serpientes.*" Tampoco lo olvides tú nunca.»

Hay otra carta, fechada en París el 17 de septiembre de 1875, que refleja con especial claridad el arte de vivir de Vincent, que tenía la sobriedad como meta. Allí aparece, en primer lugar, una llamada a la religiosidad e, inmediatamente después, el consejo de ser comedido también en ese aspecto. «Podemos desear también ser ricos en Dios. Pero no hay que reflexionar demasiado profundamente sobre estas cosas...» Y en la posdata añade: «Lo mismo pasa con el arte. ¡Tampoco te entregues demasiado a él!» Evidentemente, lo más importante era entonces para Vincent el cumplimiento profesional de las obligaciones y el respeto hacia los superiores, pero en esto también regía el principio de la sobriedad. «Conserva sobre todo el amor al negocio y al trabajo y el respeto por el señor Tersteeg. Más tarde entenderás mejor que ahora que lo merece. Pero no es necesario que exageres.»

Esto lo escribe el mismo Van Gogh que pronto habría de tener buenas razones para dudar de la calidad humana de su antiguo superior. Y lo escribe tres meses antes de su despido. No se sabe qué sucedió para que las cosas llegaran a tal extremo. Parece ser que dijeron que Vincent había perdido el interés por el negocio, que carecía de amabilidad con los clientes, que desaconsejó ciertas compras, él, que no sabía apreciar la obra de arte. Johanna van Gogh-Bongers escribe: «Le reprochaban, sobre todo, que se hubiera ido a su casa, abandonando su trabajo durante la temporada más movida de París, es decir, en Navidad y Año Nuevo.» Sin embargo, de las cartas que había escrito a su hermano se deduce que tenía derecho a unas vacaciones, y también menciona que su joven colaborador Gladwell iría a su casa durante las fiestas de Navidad.

El 10 de enero de 1876 comunicó a su hermano el despido con las siguientes palabras: «No he vuelto a escribirte desde la última vez que nos vimos; mientras tanto, ha ocurrido algo que no me ha cogido totalmente desprevenido. Cuando volví a ver al señor Boussod, le pregunté si estaba de acuerdo con que siguiera trabajando en su firma, pensando que no tendría nada serio que reprocharme. Sin embargo, así era, y prácticamente me cortó la palabra para decirme que el 1 de abril habría de irme, dando las gracias a los señores por todo lo que había aprendido allí. Cuando la manzana está madura, basta un soplo de viento para hacerla caer del árbol; supongo que he debido de hacer algunas cosas que, en cierto sentido, eran incorrectas y, por lo tanto, poco tengo que decir

en mi favor.» Como puede verse, Vincent aceptó el despido con gran indiferencia y sin protestas. Quizá no sólo lo esperaba, sino que lo pretendía. Seguirá siendo un misterio por qué contó tan poca cosa a Theo, hasta entonces su confidente, sobre acontecimientos tales como su amor desgraciado por Ursula y la pérdida de su trabajo, cosas que hubiera debido encajar como un duro golpe.

Sólo al cabo de muchos años, con el suficiente distanciamiento, escribiría sobre esas vivencias. Entonces comparaba la pasión hacia su prima Kee con los sentimientos que había tenido para con Ursula: «Cuando era más joven, también me figuré una vez que amaba, y en realidad tan sólo amaba a medias; pero ello tuvo como consecuencia muchos años de mortificación.» ¿Qué amor es este que se define como medio fantasía y medio realidad? El propio Vincent se lo preguntaba en otra carta: «¿Qué clase de amor era aquel que sentí a mis veinte años? Es difícil de definir: como en aquella otra ocasión, tras años de terrible pobreza y duro trabajo, mis pasiones físicas eran muy débiles. Pero mi pasión espiritual era fuerte.»

Vincent comparaba en esa carta el periodo vivido en Londres a sus veinticuatro años, en los que el impulso sexual era todavía muy débil, con los años de hambre de Borinage, que habían matado en él cualquier placer sexual. Cuando ocurrió su relación con Ursula todavía no era el hombre maduro que quería conquistar a la mujer amada, al contrario de lo que sucedió con Kee; su pasión por ésta tenía unos componentes sensuales tan fuertes que, inmediatamente después de su rechazo definitivo, encontró el camino hacia el amor comprado. Luego, con la distancia de los años, calificaba su cortejo a Ursula, a quien solamente quería dar sin exigir nada a cambio, como insensato, erróneo, desmesurado, altanero, atrevido. Cuando le ofreció su mano como un regalo, el rechazo sólo podía tener como consecuencia la humillación.

Una cosa parecida ocurrió con su despido. Según sabemos, rechazó la propuesta de su familia para que abriera él mismo un comercio de objetos de arte, en el que era libre de ofrecer a la venta los cuadros que eligiera. Se lo ofrecieron porque partían del supuesto de que, después de siete años de trabajo en el negocio, habría adquirido la suficiente experiencia. Sus tíos Vincent y Cor habían comenzado modestamente, y consiguieron alcanzar fortuna y prestigio. Pero esta idea se hallaba bien lejos de su pensamiento; estaba harto de ser marchante, aunque todavía no manifestaba, como lo haría más tarde, su enconada repugnancia hacia el comercio del arte. Desde París, cuando todavía trabajaba en ello, había solicitado un puesto de profesor en Londres.

Más tarde, cuando trabajaba en Drenthe como pintor, aconsejó a su hermano con insistencia que dejase su trabajo, porque el comercio del arte era «una farsa». Y con los años fue afianzándose en él la convicción de que los comercios de objetos de arte del Grand Boulevard –comercios como Goupil & Co.– no eran más que un fin para ganar dinero, algo completamente ajeno a la afición por el arte. Sus relaciones con su antiguo superior de La Haya, el señor Tersteeg, derivarían finalmente hacia una abierta hostilidad; Vincent colmó a los dos sucesores de Goupil, los dos yernos Bousod y Valadon, de reproches y sospechas.

¿Acaso pensaba ya de esta forma en el momento de su despido? Parece que, en efecto, así era, pues leemos en una carta desde Saint Rémy: «¿Sabes?, todavía hoy, cuando por casualidad leo la historia de alguna empresa y, sobre todo, de un editor, vuelvo a sentir la misma indignación, la misma ira que aquella vez, cuando trabajaba en Goupil & Co.»

¿Por qué no lo había dicho entonces? ¿Acaso proyectaba ahora sobre el pasado su resentimiento como artista independiente hacia los que despreciaban el arte vanguardista?

Cuando abandonó el comercio del arte, evidentemente tuvo que estar tan concentrado en su búsqueda de nuevas metas que ni siquiera pensó en condenar el negocio al que había servido durante siete años. Prefirió culparse a sí mismo y buscar la razón de todo en sus propios fallos. No ignoraba lo difícil de su situación; sin embargo, le sostenía una esperanza que se apoyaba firmemente en su fe en la vocación. Solamente así puede interpretarse esta frase suya, escrita inmediatamente después de que le comunicaran su despido: «¿Qué debo hacer ahora? No lo sé todavía, hijo mío, pero no perdamos la esperanza ni el valor.» Y en otra carta, probablemente escrita ese mismo mes, menciona una cita de la Biblia que según aseguraba, le «perseguía». La cita no deja lugar a dudas sobre el punto hacia donde se dirigían sus pensamientos. Dice: «Sus hijos intentarán agradar a los pobres.»

El pensamiento que iba a guiarle a partir de entonces tomaba una dirección que le alejaba cada vez más de las acciones egoístas mediante las que un hombre puede conquistar un lugar en la sociedad. Tales inclinaciones no habían estado nunca muy lejos de su mente, ni siquiera cuando en la filial de Londres de Goupil & Co. representaba intencionadamente el papel superficial de un eficiente joven de negocios. Su carta del 8 de mayo de 1875 llevaba una posdata, sin ningún comentario; se trataba de una cita del libro de Renan *La vie de Jésus*, muy famoso por aquel entonces: «Para obrar en el mundo hay que dejarse morir... El hombre no está en la

tierra solamente para ser feliz, ni siquiera para ser sencillamente honrado. Está aquí para realizar grandes obras en bien de la sociedad, para alcanzar la grandeza del espíritu y dejar atrás la malevolencia en la que se arrastra la vida de casi todo ser humano.»

Vincent había conseguido, durante mucho tiempo, reprimir sus emociones. Ahora se veía anegado en ellas. El sentido de la realidad, que no perdió nunca del todo, ya no tenía la fuerza necesaria para determinar el curso de su vida. El anhelo, al principio incierto, de realizar grandes obras para la sociedad, se condensaba en una honda emoción religiosa, que crecía hasta alcanzar la intensidad de la obcecación. Cuando, durante su convivencia con Sien –una mujer que antes había sido prostituta–, se preguntó a sí mismo hasta dónde habría de llegar para ayudar a una mujer infeliz, encontró la siguiente respuesta: «Hasta el infinito.»

Y hasta el infinito iría siempre desde entonces. Su necesidad de tender hacia lo absoluto sin quedar limitado por ninguna reflexión relativa, de exigirse a sí mismo y a la vida el máximo, le separaban de todo lo que practica como norma la sociedad. En esta exigencia se hundían las raíces de su enfermedad latente, que se manifestaría luego en Arlés, incrementando hasta la locura el continuo errar de su intranquilo espíritu de búsqueda. ¿Acaso comenzaba ahora a influir en su vida el «trauma del nacimiento», cuando todas las fronteras racionales habían sido arrasadas? ¿Acaso buscaba, como lo llama Jean Leymarie, la «identidad perdida»?

3. Caminos hacia lo desconocido

En los primeros esfuerzos de Vincent por «encontrarse a sí mismo» había una falta de capacidades que convirtió en un fracaso total los diez años que mediaron entre su adaptación a la vida social y la triunfante victoria del libre creador. Su fuerza de voluntad requería en vano el talento necesario para alcanzar lo anhelado con gran facilidad, aunque sólo fuese en parte. La tan extendida frase de que una pasión libera aquellas fuerzas que necesita para la realización de sus impulsos, no podía aplicarse a Vincent. El infinito absoluto que pretendía difícilmente permitía una actuación en este mundo finito. En lugar de un paulatino acercamiento a lo divino, aspiraba a un contacto directo con el Altísimo.

Desde París, había hablado a menudo a Theo de su joven colega de Goupil, al que llamaba «mi querido inglés». Por la noche, Vincent le leía libros en voz alta, sobre todo pasajes de la Biblia. En su carta del 15 de noviembre de 1875 decía: «Estoy tan contento de haber conocido a este chico... He aprendido de él y he podido llamar su atención sobre un peligro que le amenazaba. Nunca había estado lejos de su casa y sentía una nostalgia enfermiza (aunque noble) de su padre y su familia. Aunque no lo demostraba, los añoraba con una fuerza que sólo se le debe a Dios y al Cielo. La adoración no es amor.» No cabía duda: Vincent se había identificado con el joven amigo y, en realidad, se refería a su propia relación con su padre, a quien entonces aún idolatraba e idealizaba.

Pero el ideal del padre difícilmente podía haber conducido a Vincent hasta el fanatismo religioso. Theodorus van Gogh, destinado sucesivamente a diferentes pequeñas parroquias –Zundert, Helvoirt, Etten, Nuenen–, era un hombre amable y querido en todas partes. Su falta de talento como orador y su pertenencia a la «escuela» de Groninga, que defendía la tolerancia y la moderación, eran la causa de que siguiera siendo el eterno párroco de pueblo, aunque no parece haber sufrido a causa de esa postergación. Como escribió Vincent el 29 de septiembre de 1875, enseñaba a sus hijos que «la razón y el sentimiento tienen que ir de la mano». El

libro que había llegado a ser tan precioso para Vincent, *Imitación de Cristo*, atribuido a Tomás de Kempis, predicaba un cristianismo práctico e intentaba introducir en la vida cotidiana principios de claustro, reprimiendo, no obstante –algo eminentemente holandés–, la exaltación de los sentimientos. Después del corto periodo en Ramsgate con Mister Stokes, que no podía pagar a Vincent sueldo alguno por su actividad de profesor, se puso al servicio del predicador metodista Jones, que también impartía clases, en Isleworth. Allí se cumplió un íntimo deseo de Vincent: le permitieron hablar desde el púlpito o, más exactamente, leer un sermón previamente escrito con esmero. He aquí a este predicador lego ante una pequeña parroquia que se había congregado en su iglesia de madera, diciendo frases que seguramente sonaban singulares a los oídos de estas sencillas gentes. «El dolor es mejor que la alegría –decía–, puesto que el dolor purifica el corazón.» Envió a Theo una copia del sermón, y describió el acontecimiento de su primera actuación como predicador con las siguientes palabras: «Theo, el domingo pasado tu hermano ha hablado por primera vez en la casa de Dios, en el lugar del que está escrito "Quiero dar paz en este lugar."» Hablaba de sí mismo en tercera persona, como si el predicador hubiese sido alguien diferente de la criatura indigna que veía en él. Y sigue diciendo: «Cuando me encontraba en el púlpito, me sentía como quien desde una oscura bóveda subterránea vuelve a surgir a la luz del día, y es maravilloso pensar que, a partir de ahora, predicaré el Evangelio en todas partes.»

Pero Isleworth no ofrecía a Vincent ningún futuro. Durante los seis meses que pasó, mal que bien, en Dordrecht como librero, su familia estuvo discutiendo sobre su futuro. Si tenía vocación de predicador y quería seguir las huellas de su padre, no había otra alternativa que llevarle por el mismo camino que había recorrido aquél antes de hacerse sacerdote. Ello significaba que habría que matricularle en la facultad de teología de la universidad, y para ello necesitaba pasar el examen oficial del Estado. La familia de Vincent estaba dispuesta a sacrificarse. Su tío Jan, que trabajaba en Amsterdam como director de los astilleros de la marina, puso a su disposición una pequeña habitación en su casa. Y su tío Stricker, casado con la hermana mayor de la madre de Vincent, y también pastor, hizo que Mendes da Costa, muy bien reputado a pesar de su juventud, le diese clases de latín y griego. Solamente su tío Vincent mantuvo una actitud reservada, puesto que no podía ver ningún provecho en estos tardíos estudios –el joven tenía ya veintiún años–. Cuando Van Gogh llegó por fin a Amsterdam, donde también podía contar con la benevolencia de su tío Cor, el conocido

marchante de arte, había salvado todos los obstáculos y tenía el camino preparado.

Según parece, el deseo de Vincent era entonces continuar la tradición familiar. En una ocasión escribió a Theo: «En nuestra familia, que es una familia cristiana en el verdadero sentido de la palabra, ha habido en cada generación, hasta donde alcanzamos a conocer en el pasado, alguien que servía al Evangelio.» Ya en Amsterdam, el 31 de mayo de 1877, escribe: «Si puedo ser sacerdote, si cumplo con esta profesión de manera que mi obra se parezca a la de mi padre, doy gracias a Dios.» Pero aun cuando Johanna van Gogh-Bongers escribe que en Amsterdam «emprendió el trabajo muy animado», hay que decir que él mismo dudaba de su capacidad para la formación académica. Y en marzo de 1877 escribió a Theo desde Dordrecht, donde trabajaba en una librería: «Theo, querido hermano, tengo tantos deseos... Pero, ¿cómo conseguirlo? Desearía haber dejado ya atrás todo el trabajo que es necesario realizar para llegar a ser servidor del Evangelio.» Expresaba claramente sus temores cuando hablaba del «peligro del fracaso, incluso del deshonor», y no cesaba de quejarse. Decía que las lenguas clásicas eran difíciles de aprender, y hablaba de lo terrible del álgebra y de la geometría. En Amsterdam vivió sin duda bajo tensiones insoportables, prisionero del miedo de no poder alcanzar la meta que se había propuesto. Cuando, al cabo de un año, tuvo que dejar los estudios, nadie se sorprendió. Su tío Vincent había tenido razón. Ni siquiera aprobó el examen en la escuela de misioneros de Bruselas, cuyo curso solamente duraba un trimestre, lo que significó para él un tremendo fracaso. Como explicación de su suspenso le dijeron que no era capaz de hablar con soltura, pero la causa real era su incapacidad de subordinación. Y éste sería también el motivo de que le despidieran en Borinage. Su comportamiento, que hoy se llamaría antiautoritario, caracterizaba a un hombre que perdía cada vez más la capacidad de adaptarse a cierto orden.

Su anhelo de alcanzar lo «infinito» no era compatible con ningún condicionamiento. Requería una libertad total, que, sin embargo, no creía limitada por el hecho de realizarse en una miseria absoluta, en una extrema pobreza. En ese momento, llevó la imitación de Cristo hasta el extremo más radical. En el sector minero donde residía Vincent había huelgas y explosiones en las minas. El vendaba a los heridos y cuidaba de los enfermos; además, dio su último dinero, regaló su camisa al más pobre y durmió en una minúscula chabola. Superó todas las virtudes de los santos. Pero, ¿acaso no superaba también así a su padre, del que la Iglesia había hecho un pequeño funcionario de Dios?

Puesto que no reconocía ni requería autoridad alguna, no podía dar ningún apoyo a los pobres. Con su fanatismo religioso, en vez de apaciguar y consolar a las almas, más bien las asustaba. Tolstoi decía que si Cristo llegara a visitar un pueblo ruso, las chicas se reirían de él. De Vincent se reían los niños. Puede que fuera su aspecto de hombre medio muerto de hambre lo que les llevaba a actuar así. Pero es más probable que les instigaran a ello sus padres. Los señores teólogos habían temido, con razón, que Vincent comprometiera la «dignidad» de la Iglesia.

Cuando Theo fue a visitar a su hermano, ostentaba ya un cargo directivo en el comercio del arte. No pudo hacer más que sentir lástima por el estado de Vincent y considerar su idiosincrasia como extravagante. Es muy lógico que estuviera preocupado por su hermano. Probablemente le aconsejó que buscase una profesión burguesa con la que poder mantenerse después de los fracasos sufridos. A esta visita se refería la carta que escribió Vincent desde Cuesmes el 15 de octubre de 1879. Recordaba su periodo de estudios en Amsterdam, que había finalizado con tantas miserias, y se oponía con decisión a intentar alcanzar de nuevo una «meta propuesta». Su ambición se había enfriado considerablemente. Sin embargo, en sus cartas se mofaba con cruel sarcasmo de los consejos que, tanto Theo como otras personas, le daban. Evidentemente, en ellos sólo veía ultrajes. Luego continuaba más apaciguado:

«Y si ahora deduces de mis explicaciones que te tengo con tus consejos por un charlatán, me interpretarías muy mal, porque no es eso lo que pienso de ti.

»Si, por otro lado, piensas que me parece correcto seguir tu consejo al pie de la letra y hacerme litógrafo de membretes y tarjetas de visita o contable o aprendiz... también te equivocas. Claro que dices que no me das este consejo para que lo siga textualmente, sino porque piensas que he tomado gusto a una vida de jubilado y porque, en tu opinión, tendría que terminar con todo esto.

»Me permito indicarte que esta vida de jubilado es una vida un tanto singular. Me cuesta defenderme en este aspecto, pero sentiría mucho que, más pronto o más tarde, no pudieras considerarlo desde otro punto de vista... Si hubiera de aceptar en serio la idea de que soy para ti o para la familia una carga, que no sirvo para nada de nada; si me viera siempre obligado a sentirme ante vosotros como un intruso, una persona superflua que sería mejor que no existiera; si tuviera que rehuir siempre a los demás... Cuando pienso que realmente pudiera ser así, me invade un profundo sentimiento de dolor; entonces tengo que luchar contra la desesperación.»

Es muy amargo decir a un hombre que ha pasado años de hambre que lleva una vida de jubilado, solamente porque depende de la ayuda económica de los demás. Vincent sufría pensando que le consideraban un fantasioso que rehuía el trabajo, aunque no disponía de medios propios para sobrevivir. Y las propuestas de ayuda que recibió olvidaban tanto su origen, su trabajo de siete años en el comercio del arte, su afán por leer, y en suma, su grado de formación, que no tuvo otra alternativa que indignarse. Pero, ¿tenía, acaso, planes específicos de futuro con los que pudiera refutar los ultrajantes consejos? Después de la última carta mencionada, no escribió a su hermano durante nueve meses, y entonces sólo por obligación, porque había de agradecerle los cincuenta francos que –según supo entonces– venían de Theo.

En esta carta hacía un resumen despiadado de su existencia. Estaba seguro de una sola cosa: «He de seguir el camino que he emprendido; si no hago nada, si no estudio, si no busco, estoy perdido. ¡Pobre de mí entonces!» Ni siquiera estaba seguro de la meta perseguida con esta búsqueda, y menos aún de si alguna vez iba a alcanzar la meta de la que tenía una vaga idea. Solamente podía tener esperanzas. Escribió: «No cuento con ello. Quizá no ocurra nunca, pero si se presentara un cambio para mejor, lo consideraría como una victoria, me alegraría poder decir: "*¡Al fin! Había algo detrás de todo...*"»

Era una singular visión del futuro. Nadie, salvo su hermano, hubiera comprendido estas palabras. Pero Theo sabía que era un hombre pasional y se dejó convencer de que tal plenitud de pasiones tendría que dar su fruto algún día. Por lo demás, Vincent decía abiertamente que «era un holgazán», pero un holgazán especial.

«Existen holgazanes por indolencia y debilidad de carácter, por bajeza de su naturaleza. Si piensas esas cosas de mí, puedes considerarme como uno de ésos. Pero existe otro holgazán, el que lo es contra su voluntad, que se consume en su interior por el vehemente deseo de una actividad, que no hace nada porque le resulta imposible hacerlo, porque vive prisionero de algo, porque no tiene lo que necesita para ser productivo y porque así lo ha dispuesto su infortunio; un hombre así, algunas veces no sabe ni él mismo qué puede hacer, pero siente instintivamente: "¡No obstante, sirvo para algo, tengo derecho a la existencia! Sé que podría ser un hombre totalmente distinto. Pero, ¿en qué podría ser útil, para qué podría servir? Tengo algo dentro de mí... pero, ¿qué?" Este es un holgazán completamente distinto. Si quieres, puedes considerarme uno de éstos.

»Un pájaro en su jaula sabe muy bien, en primavera, que hay

algo más para lo cual sirve, sabe muy bien que hay algo que hacer, pero no puede. ¿Qué es? No puede recordarlo muy bien. Le vienen entonces vagas ideas y se dice: "Los otros construyen nidos, tienen pajaritos y crían la nidada"; entonces, se da cabezazos contra los barrotes de la jaula, pero la jaula sigue ahí, y el pájaro está loco de dolor. "Mirad qué holgazán –dice otro pájaro que pasa volando–, es como un jubilado." Pero el prisionero sigue vivo y no muere; nada de lo que pasa en su interior puede apreciarse exteriormente; está bien de salud y cuando luce el sol se siente más o menos alegre. Entonces viene el tiempo de las aves migratorias. Una depresión. "Pero... tiene todo lo que necesita", dicen los niños que le cuidan en su jaula. Mas él ve el cielo tormentoso, y en su interior siente indignación por su suerte. "Estoy en la jaula, estoy en la jaula y nada me falta... ¡tontos! ¡Tengo todo lo necesario! Pero, por Dios, necesito la libertad, ser un pájaro como lo demás....!"

»Un hombre holgazán así se parece a un pájaro holgazán como éste... Ni siquiera es posible decir siempre qué es lo que encierra al hombre, lo que le rodea de muros y parece enterrarle; no obstante, se sienten las barreras, las rejas, los muros.

»¿Es todo eso imaginación, fantasía? No lo creo. Y entonces me pregunto: Dios mío, ¿durará mucho, será para siempre, para toda la eternidad?

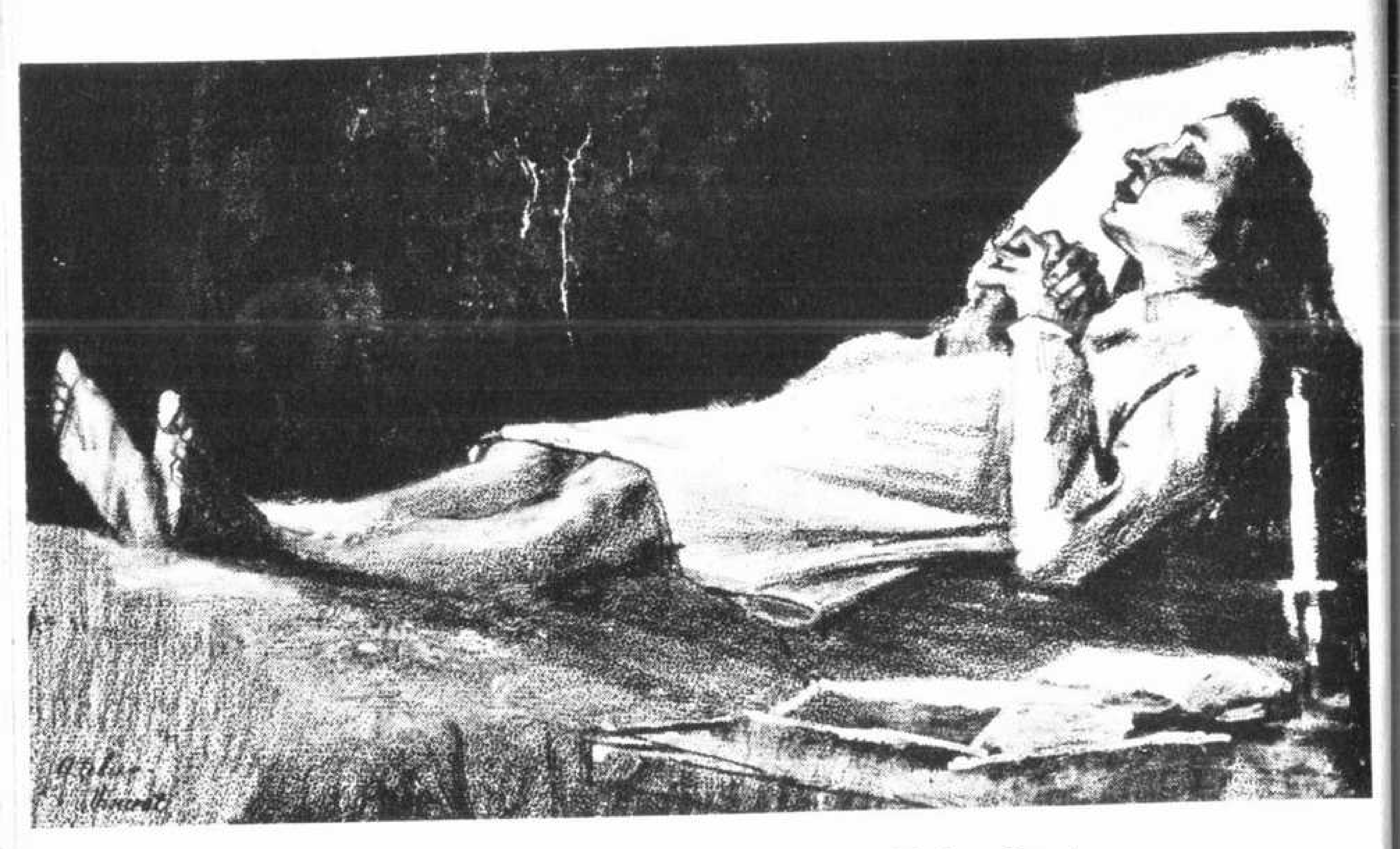
»¿Sabes?... Lo que hace desaparecer la prisión es el afecto profundo y serio, ser amigo, ser hermano, amar. Eso abre la prisión con su poder soberano, con su hechizo poderoso. Quien no lo tiene está como muerto.

»Pero ahí donde nace el amor renace la vida.

»Algunas veces la prisión se llama prejuicio, malentendido, desconocimiento funesto, desconfianza, falsa vergüenza.

»Pero, para hablar de otra cosa, si yo he caído, tú has subido. Y si yo he perdido algunas simpatías, tú las has ganado. Esto me alegra, es la pura verdad, y seguirá alegrándome siempre. Si fueses menos serio, si tu carácter no fuera tan profundo, podría temer que todo esto no durase siempre; pero como te veo tan serio y profundo me siento inclinado a creer que será duradero. Sin embargo, me gustaría mucho que pudieras ver en mí algo más que un holgazán de la peor especie.»

Vale la pena seguir ocupándonos un poco de su estancia en Cuesmes, donde se produjo el gran cambio en la vida de Vincent. Algunas semanas más tarde escribiría a su hermano que la miseria había durado ya demasiado y le había desanimado hasta el punto de impedirle hacer nada. Sin embargo, resurgía precisamente entonces su fuerza de voluntad: «Me dije: sea en lo que fuere, conse-



La muerta. *Abril de 1883. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

guiré subir; volveré a coger el lápiz, que había apartado en mi profundo desánimo, volveré a dibujar... Y desde entonces todo parece haber cambiado, estoy en el buen camino....»

De hecho, a partir de esa fecha (invierno de 1879) orientó Vincent sus pasos hacia las artes plásticas. Ya no dibujaba ocasionalmente como había hecho hasta entonces, sino con un encarnizado empeño y una paciencia que rayaba en la tenacidad. Finalmente, casi a los 27 años, se apartó de lo religioso, de lo ético, y emprendió el camino que le había de llevar hasta su destino de artista. Esto ya es en sí sorprendente. Pero queda la pregunta decisiva de cómo un hombre con algún sentido de la realidad podía esperar conquistar un futuro con el lápiz en la mano. Su dibujo había sido siempre puro diletantismo, y no había pintado nunca.

Es sorprendente el radicalismo con que Vincent se sintió atraído por un mundo totalmente contrario a aquel en el que estaba sumergido y en el que ya no se sentía agusto. Cuando abandonó el comercio del arte, proclamar el Evangelio le había parecido el modo de apartarse del egoísmo y de la lucha de los intereses económicos. El 13 de abril de 1878 escribió a su hermano desde Amsterdam: «Nada es tan necesario como lo infinito y lo milagroso, y el hombre hace bien en no contentarse con menos y en no sentirse a cubierto hasta no haberlo alcanzado.»

Por aquel entonces estaba todavía lleno de esperanzas, pero

en este momento, tras el fracaso de un esfuerzo de años que había consumido sus fuerzas espirituales y físicas, el impulso juvenil parecía haber desfallecido. Cuando alcanzó el punto que podría llamarse su «hora del destino», apenas era consciente de que el anhelo de lo absoluto no había muerto en él. Sin embargo, parecía que había renunciado a hacer grandes obras para la sociedad, como si de nuevo prestara juramento de fidelidad al sentido de la realidad que había dominado, durante siete años, su actividad en el comercio. Qué modestia se podía leer en la frase con la que cerró su correspondencia desde Cuesmes: «Espera y quizá verás que también yo soy trabajador, aunque no puedo saber aún de lo que seré capaz; de cualquier forma, tengo muchas esperanzas de hacer algunos garabatos que quizá tengan algo de humano.»

4. Entre el amor y el odio

Cuando finalmente Vincent se apartó del cristianismo, después de haber estado subyugado por el Evangelio hasta el punto de quedar sumido en una situación de auténtica esclavitud, ello supuso una ruptura que no había de repararse jamás. Escribió: «He visto con demasiada claridad el juego del cristianismo actual.» Decía que los pastores «eran los hombres más impíos de la sociedad y unos materialistas estériles», y afirmaba que «podía arreglarse bien sin Dios». Cuando más tarde habló de una religión sin la cual no podría vivir, se refería a su fe en un mundo de luz y amor, en una fraternidad que había de unir a toda la humanidad. Sus ideas se orientaron hacia el socialismo, pretendió que su arte fuera popular y evitó —exceptuando algunas «copias»— los temas religiosos.

La ruptura con la religión aceleró el conflicto de Vincent con su padre. Con qué apego entrañable le había querido lo demuestra un recuerdo de Zevenbergen, donde había pasado dos años en un internado, y posiblemente aún más la descripción de la visita que le hizo su padre cuando estaba estudiando en Amsterdam. Sobre la experiencia de su primera larga falta de la casa paterna escribe: «Era un día de otoño; yo estaba en las escalinatas de la escuela del señor Provily y miraba cómo se alejaba el coche en el que volvían a casa papá y mamá. El cochecito amarillo podía verse a lo lejos en el camino que discurría a través de los prados mojados por la lluvia, flanqueado por delgados árboles. El cielo gris se reflejaba en los charcos. Apenas habían transcurrido catorce días, cuando una tarde que me encontraba en el patio de juegos me dijeron que alguien había preguntado por mí, no sabían quién, y un instante después estaba colgado del cuello de mi padre.»

Cuando Vincent fue a estudiar a Amsterdam tenía ya veinticinco años. El 10 de febrero de 1878 refirió este episodio a su hermano: «Después de acompañar a papá al tren y contemplar cómo se alejaba mientras aún podía ver aunque sólo fuera el humo, volví a mi cuarto. La silla de papá estaba todavía arrimada a la mesa, llena de libros y cuadernos que había utilizado aquel día; y me sentí tan



Mujer en duelo. *Abril de 1882. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

desconsolado como un niño, aunque sabía que pronto nos volveríamos a ver.»

Presentar el conflicto que surgió después entre Vincent y su padre como si hubiese estado motivado sobre todo por cuestiones religiosas sería distorsionar la verdad. Meses antes de que se produjeran tales acontecimientos, Vincent había puesto a la familia en su

contra a causa de su desafortunada aventura amorosa con su prima Kee. Se había enamorado de la joven viuda, había pedido su mano y ella le había rechazado. Su apasionado deseo disculpa la falta de delicadeza, por no decir la impertinencia, con que intentó cambiar la firme negativa de Kee. Si hubiera estado en su sano juicio, habría respetado la actitud de una mujer que no podía sobreponerse al dolor de la muerte de su marido.

Vincent había podido comprobar la dimensión del amor de la pareja cuando estuvo con ellos como huésped, cuatro años antes. El 18 de septiembre de 1877 escribió: «El lunes por la tarde estuve en casa de Voss y Kee; se quieren mucho, y que el Señor les dé su bendición, bien se ve dónde mora el amor... Es un idilio cuando están sentados juntos por la noche, en el comedor, a la amable luz de la lámpara, justo al lado del dormitorio de su hijo, que se despierta de vez en cuando para pedir algo a su madre; pero también conocen días difíciles, noches de insomnio, de temor y preocupación.» El 3 de septiembre de 1881 escribió a Theo desde Etten: «Tengo algo en el corazón que debo decirte. Quizá ya lo sabes y no te estoy contando nada nuevo. Quería decirte que este verano me he enamorado de Kee. Pero, cuando se lo dije, me contestó que su pasado y su futuro iban a seguir siendo uno para ella, de forma que no podría corresponder nunca a mis sentimientos. Entonces me encontré ante el terrible dilema de no saber qué hacer, si conformarme con ese "nunca, no, nunca jamás", o considerar el asunto pendiente de decidir, guardar alguna esperanza y no renunciar. He optado por esto último.»

Vincent, que contaba entonces 28 años, no había tenido nunca una experiencia sexual. Su deseo de amor, sumado ahora a la avidez carnal, le conducía a una carrera demencial sin sentido ni razón. No sólo escribía cartas a Kee que quedarían sin contestación, sino que tampoco la volvió a ver. Las cartas que escribió durante este periodo a Theo están llenas de un falso triunfalismo: apretaría el rechazo de Kee contra su pecho como un trozo de hielo, hasta que se derritiera; opondría a su «no, nunca, nunca jamás» un «ella y ninguna otra». El desgraciado buscaba el apoyo de los padres de Kee –el párroco Stricker y su esposa–, de sus propios padres, de Theo. Y se ponía frenético si tachaban su comportamiento de poco delicado y hablaban de que estaba rompiendo los lazos familiares. Pero «poco delicado» era una expresión suave para su testarudez. La relación entre los Van Gogh y los Stricker quedó, de hecho, destruida. Vincent confesó a su hermano que en casa de los padres de Kee le habían recibido con una amabilidad gélida y que ella se había negado a salir.

Solamente se atrevió a escribir a su hermano cuán ridículo había sido su último intento cuando ya vivía en La Haya con Sien, la antigua prostituta. Esta confesión *a posteriori* relata el absurdo gesto caballeresco de Vincent: «Entonces me fui a Amsterdam. Allí me dijeron: "Si entras en la casa, sale Kee. Para tu *ella y ninguna otra*, nuestra hija tiene un *él, cierto que no*. Tu insistencia es *asquerosa*" [...] Mantuve mis dedos en la llama de la lámpara y rogué: "Dejadme verla mientras consiga mantener mi mano en la llama...."» Apagaron la lámpara y pidieron a Vincent que abandonara la casa. Ese fue el final de su pasión.

Durante las frecuentes disputas motivadas por el enamoramiento de Vincent, que a los ojos de sus padres era, ante todo, un asunto de familia, seguramente se produjeron escenas violentas, y en una ocasión su padre llegó a maldecir. «Papá murmuraba, en su ira, ni más ni menos que una maldición», escribió Vincent, y sólo mediante un esfuerzo es posible imaginar lo que esto significaba para el hijo del párroco. La imagen idealizada del padre se derrumbó. Pero la disputa que motivó su marcha de la casa paterna se produjo algo más tarde. En diciembre de 1881, escribió desde La Haya:

«Pero, como puedes ver, estoy otra vez en La Haya. En Navidades tuve una disputa bastante fuerte con papá, que llegó al extremo de decirme que sería mejor que abandonara la casa. Lo dijo en un tono tan enérgico que me marché ese mismo día.

»En realidad, todo comenzó porque yo no iba a la iglesia y también porque decía que si asistir a la iglesia resultaba para mí tan sólo una obligación, si *tenía que* ir a la iglesia, lo más probable era que no volviera allí, ni siquiera por cortesía, como había sucedido con bastante regularidad todo el tiempo en Etten. Pero, de hecho, hay un trasfondo bastante más grave; entre otras razones, lo que ocurrió este verano entre Kee y yo.»

Vincent, en su irritación, debió de llegar muy lejos. No era propio del carácter del amable Theodorus señalar a su hijo la puerta, y raras veces escribió el dulce y conciliador Theo una carta como ésta, del 5 de enero de 1882: «... Cómo pudiste ser tan infantil e insolente para amargarles así la vida a papá y mamá. No es difícil luchar con alguien que está cansado. Cuando papá me escribió sobre este asunto, aún podía creer que se trataba de un malentendido, pero tú dices que esto no se arreglará tan fácilmente. ¿Acaso no conoces a papá, no sabes que no puede vivir enfadado contigo?» Y finaliza la carta asegurando que Vincent llegaría a sentir amargamente el haberse comportado con tanta crueldad.

Vincent devolvió esta carta a su hermano, no para ofenderle,

sino porque había anotado números al margen con el fin de poder argumentar, punto por punto, las acusaciones de Theo. No demostró tener el más mínimo remordimiento. Al segundo punto replica: «Esta expresión, eso de que tengo la intención de amargarles la vida a papá y mamá, no viene de ti; la conozco desde hace tiempo como uno de los jesuitismos de papá, y ya le he dicho a él, y también a mamá, que lo considero como un jesuitismo al que no doy importancia. Cuando dices a papá algo a lo que no sabe contestar, siempre sale con una expresión parecida; dice, por ejemplo, "eres mi muerte", mientras sigue leyendo tranquilamente el periódico y fumando su pipa.»

Si Vincent era capaz de juzgar la actitud de su padre con tal ironía y con tal penetrante clarividencia psicológica, hemos de suponer que se había desligado por completo de ese hombre durante tanto tiempo idolatrado. La imagen del padre había dominado su infancia. Ahora Vincent destruía el mundo en el que se había formado. A pesar de su impulsivo carácter pasional, había seguido siendo hasta entonces un hombre que hacía justicia a la realidad y reconocía las normas sociales.

Nada más lejos de nuestra intención que seguir la vida de Vincent con el índice levantado del moralista. Pero la irrupción de impulsos completamente sensuales, cargados con fuertes componentes de agresividad, formaba parte de la liberación de su auténtica personalidad, que se produjo en aquel tiempo. La fuerte pasión con la que intentaba invadir la vida de su prima Kee resultó ser, finalmente, un deseo sexual. En la misma carta en la que describiría extensamente a Theo su cortejo infructuoso de Kee, después del rechazo definitivo, reconoció haber buscado su suerte en el amor comprado: «Ella y ninguna otra», había dicho antes de Kee, y luego se fue a visitar a una prostituta. El mismo se daba cuenta de la contradicción que había en esa actitud, pero la forma en que la superó y la defendió tenía un aire demoníaco y le llevó a escribir frases ominosas con una vehemencia como no volveremos a encontrar en sus cartas. Escribió: «Pero, me dije entonces, si dices *ella y ninguna otra*, y luego vas a buscar a una mujer, eso no sería nada razonable, incluso iría en contra de la lógica. Y mi contestación fue: ¿Quién es el que manda aquí, la lógica o yo? ¿Es la lógica la que está a mi servicio, o estoy yo al servicio de la lógica? ¿Acaso no existe racionalidad ni entendimiento en mi irracionalidad y en mi irreflexión?» Esto no era sino una agria caricatura de las palabras de Jesucristo acerca de que el sábado está al servicio del hombre y no el hombre al servicio del sábado. De hecho, la lógica es una norma de pensamiento de la que nadie escapa a no ser que se entregue a

la irracionalidad más absoluta, o a la locura. Pero Vincent continúa: «Sólo soy un hombre. Un hombre apasionado. Si no, me congelaría o me quedaría petrificado o sucumbiría.» Y en el siguiente apartado añade: «Y, por Dios, no tuve que buscar muy lejos. Encontré a una mujer...»

Seguramente Vincent se refería aquí ya a Clasina Maria Hoornik, a la que en cartas posteriores llamaría Christien o Sien y, después solamente «la mujer». Cuando la conoció tenía una hija y estaba de nuevo embarazada. Durante el invierno de 1882 le sirvió como modelo y, después de dar a luz, Vincent empezó a vivir con ella y sus dos hijos en La Haya. Con su característica exaltación de los sentidos, quería unirse a ella, quería casarse, esperaba poder liberarla de su pasado y la defendía mediante argumentos como: «Nunca ha conocido el bien, ¿cómo puede, entonces, ser buena?» Durante algún tiempo compartió la vida con ella como en un idilio, y hablaba con entusiasmo del taller con la cuna y la sillita de los niños. Si alguna vez se había desbocado en sus sentimientos, ciertamente era ahora: no sólo vivía con una antigua prostituta, sino también con su madre y su hermano menor, que ejercían sobre ella su negativa influencia. Aunque Vincent no tenía el orgullo de casta de su padre, que consideraba inmoral la vida con una mujer que había sido prostituta, hay que considerar como un hecho que nunca pudo sentirse realmente «en casa» en aquel entorno social. Cuando Tersteeg, su antiguo superior, le visitó allí, se preguntó horrorizado si Vincent estaba en su sano juicio. Aquello sólo podía ser idea de una mente y un cuerpo enfermos.

Johanna van Gogh-Bongers, en el prefacio a su edición de las cartas de Vincent a Theo (1914), concluye: «Cuando la convivencia llegó a ser un hecho consumado y se halló junto a una mujer brutal, inculta, desfigurada por la viruela, de lenguaje grosero y carácter depravado, una mujer que bebía aguardiente, fumaba puros y tenía un pasado de mala reputación, y que además le hace partícipe de las intrigas de su familia, entonces dejó de hablar de felicidad hogareña.»

Vincent no se casó con Sien debido a la enérgica protesta de Theo. Cuando decidió trasladarse a Drenthe, dejó que ella eligiera libremente si quería irse con él o separarse. ¿Qué podía ofrecer él, pintor de cuadros invendibles, a una mujer que pronto volvería a su anterior vida? Vincent confesó a su hermano: «Lo que te conté en otra carta anterior, acerca de que la mujer había roto determinadas promesas, ya era por sí solo bastante malo. Estaba intentando ganarse la vida como prostituta. Su madre le había buscado una habitación a tal fin y la instigaba a ello.» Finalmente, terminó aban-

Dat is een stuk gereedschap dat veel waar
om buiten te werken en eigentlyk als
nodig, maar het is een heele kosten
ik had het in myn gedachte tot later verschu
en nu gewerkt met losse stukjes op theeschotel
die echter lastig mee te nemen zyn voora
als men nog andere bagage heeft.
Dat is dus een mooi stuk dat men
als men 't eens heeft voor lang heeft.
Tegelyk heb ik waterverf genomen en
voorraad en myn penseelen vermeerd
en aangevuld.
Dan voor eigentlyk schilderen heb ik n
alles wat absoluut noodig is.
En ook verf in voorraad — (groote tubes
veel goedkooper uitkomen dan kleine) ma
zoo als ge begrypt heb ik zoowel voor wa
als voor olieverf my bepaald tot een
kleuren oker (rood geel - bruin) cob
pruisisch blaauw napelsch geel terra s
Zwart en wit aangevuld me
wat carmyn sepia vermiljoen ultramarij
guttegom in kleinere tubes
Maar my onthouden van kleurtjes die men ze
moet mengen. Dit is geloof ik een praktisch p
met gezonde kleur
ultramarijn car
als anders v
by in geval
noodig is.

blanc d'argent
jaune de Naples
Ocre jaune
Ocre rouge
Ocre brûlé
Terre de Sienne
Cobalt

zal beginnen met kleine dingen — maar
hoop ik nog dezen zomer ~~een~~
te oefenen met houtskool voor
grootere schetsen met het oog om later
schilderen in wat ruimer formaat —
is daarvoor dat ik weer een nieuw en
hoop ik beter perspectiefraam laat maken
in ongelyken duingrond b.v. licht vast
met twee stylen

op deze manier
wat we samen op Scheveningsche
and - zee - lucht — is iets dat
zeer zeker van myn leven wel eens hoop
te drukken.
Natuurlyk heb ik niet alles wat gy my
gegeven hebt in eens uitgegeven — opzettelyk
moet ik wel zeggen de prijzen van een en ander
waren gedurig tegenvallen — en als men nagaat
dingen noodig zyn dan oppervlakkig wel schynt.

Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Carta de Vincent van Gogh a su hermano Theo, fechada el 5 de agosto de 1882.

donando a Sien, pero aun así no dejó de ocuparse de ella desde Drenthe.

M. E. Tralbaut, el biógrafo de Van Gogh, define el periodo del que nos ocupamos en este momento como *le temps des ruptures*, y menciona también, en relación con ello, la ruptura con el pintor Mauve, que le había dado clases y le había ayudado con sus consejos. Cuando se produjo la disputa entre ellos, Vincent tenía ya reputación de ser un chapucero mantenido por su hermano. Por lo demás, nunca había sido un alumno fácil, porque asimilaba de cada profesor únicamente aquello que consideraba importante. La ruptura con Theo, sin embargo, queda sin mencionar, porque, para suerte de Vincent, no llegaría a producirse nunca, aunque él la buscó abiertamente.

Un psicoanalista como Nájera ha escrito mucho sobre la tendencia sadomasoquista de Vincent van Gogh. No obstante, hay que tener en cuenta que en toda persona impulsiva pueden encontrarse estos dos componentes. Los elementos sádicos y masoquistas normalmente entran en una unión difícil de separar y se enmascaran por sublimación, pudiéndose poner al servicio de determinadas funciones sociales. Por el contrario, en Vincent esta tendencia se había manifestado anteriormente en toda su pureza como sufrimiento y resignación; pero ahora, liberados sus impulsos, empezó a aflorar su agresividad, un sadismo que dirigía contra otros y enseguida volvía de nuevo contra sí mismo.

Sabemos que Vincent apremiaba desde Drenthe a su hermano para que dejara la profesión de marchante de arte y se hiciese pintor. Sin duda, intentaba hacerle ver con ello la mediocridad de su existencia, pero, por otra parte, no retrocedía ante el hecho de destruir la única base de subsistencia de que disponía. Cuando su hermano rechazó la irracional petición, Vincent comenzó a cubrirle de reproches e incluso de insultos. Cierto es que sabía que él era el mayor culpable de haber abandonado a Sien, pero consideraba que el segundo había sido Theo por haber utilizado su poder, el poder del dinero, para intervenir en contra de aquella relación. Y, sin embargo, Vincent necesitaba desesperadamente el dinero para vivir, y llamaba a su hermano «segundo papá».

«Hoy en día el dinero es lo que antaño era el derecho del más fuerte», escribió desde La Haya, y, en este sentido, Theo era el más fuerte de los dos; frente a él se sentía inferior. «Puesto que es así –sigue escribiendo–, arriesgo mi cabeza al contradecirte. Pero no sé, Theo, cómo podría actuar de otra forma; si ha de caer... bien, aquí tienes mi cuello.» Confesó a su hermano que vivía con el continuo temor de que le retirara el apoyo económico. Como sabemos hoy, Theo jamás pensó en castigar a su hermano negándole el dinero. ¿Acaso no lo sabía en el fondo también Vincent? ¿Quería quizá averiguar hasta dónde llegaba el amor de su hermano, que se había convertido para él realmente en un padre? ¿No obedecía, sencillamente, a ese impulso infantil que incita al niño a exigir cada vez más a la persona amada? El psicoanalista Nájera opina así, y creo que tiene razón. Desde Drenthe, su actitud agresiva contra Theo llegó a límites extremos. Después de los reproches sobre lo sucedido con Sien, la ira de Vincent se dirigió ahora contra su hermano porque, aunque le mandaba dinero, no hacía nada por él. En la misma carta se volcaba en acusaciones que, como antiguo marchante de arte, tenía que saber lo injustas que eran. Decía: «*Nunca* has vendido *ninguna* obra mía ni por mucho ni por poco dinero y *tampoco lo has intentado.*» Y más adelante: «*Si no haces nada por mis obras tampoco quiero tu protección* [...] Fraternal o no, si lo único que puedes hacer es dar dinero, guárdalo para ti.» Esto lo escribió en una época en la que, como bien sabía, la venta de una obra de Degas, Pissarro o Renoir era un acontecimiento.

Se negaba categóricamente a que su hermano le siguiese manteniendo. A partir de ese momento había de valer la ficción, se ganaría su dinero con sus trabajos. Por ello escribió: «Ahora tengo que hacerte una propuesta para el futuro. Te enviaré mis trabajos y tú escoges los que quieras; insisto en considerar el dinero que me mandaste a partir de marzo como dinero ganado por mí.» Y en la carta siguiente se lee: «Prefiero cien francos al mes y la libertad de hacer con ellos lo que quiera, que doscientos sin esta libertad.»

A Vincent le afectaba mucho lo que pudieran pensar de él, y se desesperaba cuando su antiguo superior opinaba que ya era hora de que dejara de ser una carga para su hermano y se mantuviera por sus propios medios. Pero, ¿por qué se entremezclaban en sus cartas a Theo tonos que poseían un carácter de ultimátum? «Sé de antemano que lo sentiré, incluso que me dolerá mucho, si llegamos a separarnos.» Y después: «Me parece que es una cuestión de honor: o cambian las cosas o se terminó.» Incluso una vez que Theo había aceptado ya la propuesta, siguió manteniendo una tensión que le llevaba a cometer exageraciones como: «Naturalmente, te enviaré obras todos los meses. Estas obras serán entonces, como dices, de tu propiedad, y estoy completamente de acuerdo en que de esta forma te asistirá el pleno derecho a arrinconarlas, incluso no podría objetar nada si te apeteciera destruirlas.»

Habría que pensar que a partir de ese momento desaparecían todas las razones para más desavenencias. Theo iba a pagar por unos cuadros que todavía carecían de valor comercial, y actuó, por

lo tanto, de forma semejante a como lo hizo posteriormente el marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler, que compraba a sus artistas cuadros invendibles. Por el contrario, fue entonces cuando Vincent lanzó su más duro ataque. En su fantasía, imaginaba barricadas levantadas en la lucha por su libertad, y se veía a sí mismo y a su hermano en campos contrarios, como enemigos: «Tú delante como soldado del gobierno, yo detrás como revolucionario o rebelde.»

En su carta del 9 de diciembre de 1884 se ocupa más extensamente del tema: «Siento como si tuviéramos que separarnos *en interés de ambos*. Tu posición no te permite, ¿no es cierto?, que nos tratemos con demasiada confianza y de forma entrañable. Tu posición –por poner un ejemplo– no permite que, en un caso dado, sea por mi trabajo o por razones económicas, viva contigo en París... Porque, como muchos otros, tienes mucho que objetar con respecto a mi personalidad, mis modales, mi vestimenta, mis palabras, cosas graves y evidentemente inalterables, que matan cada vez más la relación fraterna y la vienen paralizando desde hace años. Además hay que añadir mi pasado y el hecho de que seas el "señorito" en Goupil & Co., y yo la *bête noire* y un *mauvais coucheur.*»

Vincent abrió entre él y su hermano un abismo difícilmente salvable. Por desgracia, tampoco faltaban en la correspondencia de esta época las alusiones odiosas: «Antes de recibir tu carta y su anexo, había hecho algo con lo que no estarás de acuerdo, pero tu opinión me deja bastante indiferente, tengo que decirlo a mi pesar.» Y retándole aún con mayor fuerza: «Este es tu lado oscuro –en este sentido te encuentro bastante miserable–; el bueno es tu solvencia económica.» ¿Dónde hay un hermano que se deje decir tales cosas? Si entre Vincent y Theo no se produjo la ruptura, fue sólo gracias a la infinita paciencia de Theo y a su profunda comprensión de las dificultades que hacían de la vida de Vincent un infierno.

La relación entre los hermanos se basaba lógicamente en el amor, a pesar de las muchas fricciones y malentendidos: el afecto de dos personas que habían estado muy cerca la una de la otra en su temprana juventud. Sin embargo, Theo seguramente también se sentía responsable del hermano mayor: Vincent dependía de él como un niño de sus padres. Cuando más tarde los hermanos vivieron juntos en París durante dos años, su amistad se hizo más profunda, y en las cartas que se intercambiaron después ya no había sombra alguna de distanciamiento. Desde ese momento comprendieron que eran dos hombres que se mantendrían unidos. Theo, que entretanto había ido consiguiendo también un mejor

sueldo, podía enviar a Vincent, según los cálculos de Hulsker, cincuenta francos por semana, y darle lo necesario para cubrir sus adquisiciones de pinturas y lienzos.

Pero incluso antes, durante los largos años de aprendizaje de Vincent, le había entregado mensualmente ciento cincuenta francos, que no es poco si se piensa que, además, Theo tenía que ayudar económicamente a varias familias, y probablemente también compraba, como aficionado al arte, obras que en aquel momento todavía no tenían valor comercial. La suma podría considerarse suficiente si se compara con los ciento treinta y cinco francos con los que Roulin, el administrador de correos de Arlés, tenía que mantener a su mujer y a sus tres hijos. No obstante, examinando cuidadosamente la situación, se comprende fácilmente que Vincent siempre necesitase dinero. Durante su estancia en La Haya, porque se hacía cargo de Sien y de su familia; cuando comenzó a dibujar, porque le resultaba difícil pagar buenos modelos con este dinero; y cuando, por deseo expreso de Theo, se pasó a la pintura, porque ello significaba la compra de utensilios, lienzos, colores y, en fin, un montón de gastos adicionales.

Este estudiante sin recursos tenía que elegir cada día entre tres posibilidades: alquilar un modelo, comprar lienzos y colores o.... comer un plato caliente. Y así se lo dijo en una carta a su hermano: «He de decírtelo claramente: poco a poco va asaltándome el temor de no poder llegar en estas circunstancias a la meta; mi constitución sería lo bastante fuerte si no hubiera tenido que pasar hambre durante tanto tiempo, pero siempre ha sido así: o pasaba hambre o trabajaba menos, y siempre que me fue posible opté por lo primero. ¿Cómo se puede soportar esto? Veo las consecuencias de esta situación sobre mi trabajo tan nítidamente que me preocupa cómo voy a seguir adelante.» En una carta posterior habla de su progresiva debilidad; en otra, de su equipo de pintor, que se encontraba en un estado deplorable. La situación trágica del artista pobre también puede adivinarse en estos renglones: «Hoy por la mañana el tiempo mejoró, y he salido a pasear para pintar. Pero no he podido; me faltaban cuatro o cinco colores, y he vuelto a casa sintiéndome sumamente desgraciado.» Es completamente normal que, en estas circunstancias, viviera siempre al borde de la desesperación. En una carta anterior ya había dicho a Theo: «Estimo en mucho tu fidelidad, pero me pregunto si no debería decirte que renuncies a seguir ayudándome, porque, de todos modos, no llegaré a nada; es demasiada carga para una sola persona y no hay ninguna esperanza de conseguir ayuda por otro lado. ¿No es esto suficiente prueba de que hemos de darnos por vencidos?»

Desde luego, no podía contarse con ninguna otra ayuda económica. No obstante, hay que señalar que, para Vincent, la casa paterna era siempre como un puerto en el que podía refugiarse después de las tempestades y los naufragios. Cuando estalló el conflicto con su padre, las cuestiones religiosas y las disputas familiares habían sido solamente pretextos. Después de haber visto, en la cuenca del carbón belga, la miseria humana en su forma más extrema y de haber vivido en su propio cuerpo la penuria de la pobreza, Vincent quedó marcado con el estigma de la privación. Se encontraba reducido a tal estado que ya no podía soportar por más tiempo los reproches de aquel hombre amable, bien alimentado y vestido que era su padre. Esto quedó reflejado en su carta del 1 de junio de 1882 con las siguientes palabras: «Tengo treinta años, surcos en la frente y arrugas en la cara como si tuviera cuarenta, y mis manos están llenas de grietas...., y sin embargo, papá me mira a través de sus gafas como a un niño pequeño...» Ante este telón de fondo se desarrollaba el drama del distanciamiento creciente entre el padre y el hijo.

Pero la ruptura no fue definitiva. Cuando el pintor ya no pudo soportar más la soledad de Drenthe, se fue a Nuenen, a donde había sido trasladado el padre. Fue recibido con gran afecto. Le arreglaron un cuarto para que le sirviera de taller y le pusieron una estufa. Con sinceridad o no, sus padres alababan sus trabajos, y veían en él a un hombre estrafalario al que había que dejar hacer. Pero apenas llevaba algunas semanas en casa de sus padres cuando ya escribía a su hermano que se sentía solo porque no había una comprensión auténtica para él y sus esfuerzos. El accidente que mantuvo a la madre en cama mejoró temporalmente el ambiente, puesto que Vincent se encontraba en su elemento cuando podía cuidar y mimar a la gente. Pero, al lado de la enferma, también conoció a Margo Begemann, la única mujer que se enamoraría de él. Era mayor que Vincent y no despertaba en él las pasiones que habían marcado su relación con Kee. Pero sentía simpatía por ella y le hubiera gustado tomarla por esposa. Sin embargo, Margo se encontró con la rotunda oposición de su familia e intentó suicidarse. El final de esta relación no parece haber conmovido especialmente a Vincent, ni tampoco la muerte de su padre revivió su amor filial. Cuando la lucha por la herencia entre su madre y sus hermanas hizo insoportable su estancia en la casa parroquial, la abando-

Apunte para Aldeanos comiendo patatas*, que Vincent incluyó en una carta a su hermano, fechada en Nuenen, abril de 1885. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

Waarde Theo,

Het heeft mij eenigzins verwonderd nog niet eens een woordje van u ontvangen te hebben.
Ge zult zeggen ge hadt het zoo te druk daarom niet aan te denken – en dat kan ik dan ook wel begrijpen –
Het is reeds laat – maar ik wilde u nog eens zeggen dat ik zeer hartelijk hoop dat voortaan de correspondentie weer wat levendiger zal worden dan ze den laatsten tijd wel was –
Hierbij gaan twee krabbels naar een paar studies die ik maakte terwijl ik tevens bezig ben op nieuw aan die boeren om een schotel aardappels.
Ik kom er daar net van thuis – en heb bij het lamplicht nog gewerkt er aan – ofschoon ik het bij dag ditmaal heb aangezet.



Zie hier hoe de compositie nu geworden is
Ik heb het op een vrij groot doek geschilderd en zooals de schets nu is zit geloof ik er leven in –

nó. Encontró un lugar más amplio en la del sacristán de la parroquia católica, donde incluso podía instalar su taller. Queda por saber si esto no podría interpretarse como una nueva falta de delicadeza para con su familia protestante. En cualquier caso, aquí tenía que pagar alquiler y mantenerse por su cuenta.

La última etapa en su camino hacia París fue Amberes, a donde llegó en noviembre de 1885. Desde allí escribió a Theo: «... Desde que el 1 de mayo me mudé a mi propio taller, me he permitido una comida caliente quizá en seis o siete ocasiones.» Esto es fácil de entender. Trabajaba con obstinación en las cabezas que introduciría más tarde en la composición de *Aldeanos comiendo patatas*. En la Academia de Amberes, donde asistía a un curso de pintura y dibujo, contrajo, en su trato con las modelos, aquella enfermedad venérea que, aunque curada hasta donde era posible por aquel entonces, seguramente contribuyó a su posterior enajenación mental. La secuela más desagradable de la enfermedad fue, en los primeros momentos, la caída de los dientes, que le obligó a recurrir al tratamiento de un dentista antes de emprender su viaje a París.

Fue en la capital francesa, considerada entonces la capital del arte, donde consiguió por fin lo que tanto tiempo había anhelado: el contacto con artistas. Había conocido ya a otros pintores en Holanda: Mauve, Van Rappard, Breitner. Pero ahora se encontraba en medio de los artistas jóvenes que formaban parte del círculo de amigos de Theo. Su apasionado pensamiento podía desembocar en exaltadas conversaciones interminables, y las nuevas ideas que recibía le emocionaban hasta lo más hondo de su ser. Aunque todavía le quedaba mucho por aprender, ya se manifestaba en él el carácter esforzado del artista, más allá de todo aprendizaje. Crear era una búsqueda continua, un riesgo eterno, una aventura sin fin y sin límites.

5. Incapaz de aprender

Cuando, en marzo del año 1886, Vincent llegó a París tenía 33 años y contaba ya con un aprendizaje de seis. Sin embargo, seguía intentando ampliar sus conocimientos. Saludó con entusiasmo la idea de Theo de que siguiera un curso en el estudio Cormon. Si al ingresar en esta escuela Émile Bernard hubiera estado todavía allí, Vincent podría haber dicho de este joven artista, que más tarde sería su amigo, que tenía justo la mitad de sus años. Pero este alumno de gran talento había decorado con franjas de colores el paño marrón ante el que solían posar los modelos, y fue expulsado de inmediato por su indignado maestro. Cuando Bernard se despidió de sus antiguos condiscípulos, vio a Van Gogh por primera vez. Pero no fue sino más tarde, en casa de Père Tanguy –el único comerciante de materiales de pintura que llevaba decenas de años ofreciendo a la venta los cuadros de Cézanne–, cuando se conocerían los dos pintores.

En la escuela de Cormon, que era un pintor mediocre, aunque también un promotor lleno de comprensión para los jóvenes talentos, se había reunido un grupo de jóvenes franceses y extranjeros llenos de temperamento, unos treinta en total; el más conocido de todos ellos era Toulouse-Lautrec. No es de extrañar que gastaran a menudo bromas al singular holandés, con su pesado acento y sus espantosos modales. Pero también le despreciaban un poco: el hermano mayor de ese conocido marchante de arte y vanguardista, a pesar de todos sus esfuerzos, todavía no dominaba la técnica. ¿Fue el conmovedor afán de Vincent por aprender lo que había decidido a Cormon a aceptar a este difícil alumno, o había sido la presión de Theo? Por otra parte, la escuela estaba situada en la rue Laval, que era donde vivía Theo antes de mudarse a la rue Lépic. Vincent no tenía la posibilidad de instalar un taller propio en aquel pequeño piso, mientras que en el estudio Cormon encontró lo que buscaba desde hacía tanto tiempo: podía dibujar los modelos desnudos, y también las reproducciones en escayola de estatuas antiguas que admiraba.

En París demostró tener el mismo afán de trabajo que le había caracterizado desde que decidió, en el invierno de 1879, dedicarse por completo al arte. En el prefacio a su correspondencia con Van Gogh, Émile Bernard describió cuántas veces se quedaba Vincent trabajando por las tardes en el estudio vacío. Dibujaba incansablemente, rompía apuntes malogrados, corregía sus trazos y borraba sin contemplaciones hasta llegar a agujerear el papel. Desde el principio se había quejado de su torpe mano, que, sin embargo, algún día habría de obedecer perfectamente las órdenes de su cerebro, y aunque sin duda había hecho progresos, todavía, después de seis años de aprendizaje, necesitaba ejercitar los dedos para dar mayor agilidad a la mano.

En su libro sobre el postimpresionismo, John Rewald escribe lo siguiente sobre Van Gogh: «En 1880, cuando tenía 27 años, comenzó una lucha enconada contra su propia torpeza, impulsado por un anhelo irresistible de expresión visual. Aunque había estado trabajando en el comercio del arte, antes no había demostrado tener ni la más mínima creatividad y, cuando por fin se apoderó de él el deseo de dibujar, demostró ser tan conmovedoramente torpe que ni siquiera los consejeros de buena voluntad pudieron ver en sus primeros apuntes el más leve asomo de una promesa para el futuro. Pero con una tenacidad increíble y un afán sin igual estuvo trabajando en Bruselas, La Haya, Nuenen y finalmente en Amberes, hasta que su torpe mano comenzó al fin a obedecer las órdenes de sus ojos y de su espíritu. Llegó a ser un artista, no, como la mayoría de ellos, porque hubiera mostrado unas dotes precoces o una temprana comprensión del arte, sino más bien porque *quería* dibujar y porque, de alguna manera, creía saber que podría encontrar el camino hacia la expresión con aplicación, paciencia y tenacidad. Si alguna vez hubo un pintor que emprendió con decisión inquebrantable y con la simple fuerza de la voluntad la lucha contra la más descorazonadora de las desgracias –una evidente falta de talento–, ése fue Vincent van Gogh.»

Si el autor de estos renglones no tuviera el renombre de un fidedigno e imparcial historiador del arte, podría sospecharse que exageraba. ¿Es posible que precisamente aquel hombre que abrió nuevos caminos a todo el arte moderno –no sólo al fauvismo y al expresionismo– careciera por completo de talento? A muchos ha de parecerles absurdo, y tampoco faltan las protestas en la literatura

El merendero, *óleo de Vincent van Gogh pintado en 1886. Museo del Jeu de Paume, París.*





sobre Van Gogh, normalmente expresadas con cierta indignación. M. E. Tralbaut califica esta tesis acerca de la falta de talento del futuro maestro como una total estupidez. Defiende a su ídolo como si hubiera algo que defender, con argumentos sin fundamento alguno.

Si bien es cierto que Vincent no comenzó sus estudios de dibujo hasta los 27 años y que lo hizo en medio de grandes dificultades, existe, sin embargo, un sinfín de ejemplos de artistas que, ya antes de estudiar, demostraron tener un talento increíble. Toulouse-Lautrec, todavía casi un niño, realizaba apuntes que dejaban vislumbrar un dominio sorprendente del trazo y de la reproducción de movimientos, y Émile Bernard había alcanzado a los diecisiete años un nivel que lindaba con la maestría. Cuando algún historiador del arte dice que ciertos estudios de figuras dibujados por Van Gogh en Nuenen recuerdan a las de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, es decir, a aquellas obras de arte que, en sus atrevidas deformaciones y acortamientos, manifiestan un refinamiento sin igual, seguramente se ha dejado engañar por la fama que adquiriría Vincent, con pleno derecho, muchos años más tarde. El estudio de las figuras de los *Cavadores*, por ejemplo, muestra imperfecciones junto a la fuerza del concepto y del vigoroso trazo, imperfecciones que no sólo notaron los contemporáneos de Vincent, sino que fueron consideradas como defectos por el propio artista. Pero también se conocen dibujos de estudio de la época de París, en cierta medida ilustrativos de la razón por la cual Vincent, después de un aprendizaje de seis años, seguía buscando el perfeccionamiento de su técnica de dibujo en la escuela de Cormon.

Como ya hemos dicho, no hay nada que defender. La incapacidad de Vincent para el aprendizaje contribuyó en gran medida a la originalidad que le iba a capacitar en sus años de maestro para realizar creaciones únicas. Sin embargo, no podemos olvidar que esta incapacidad representó inicialmente un elemento negativo. Si el aprendizaje consiste en introducir en la memoria cierta materia, comparable a una computadora llena de datos, hemos de buscar los factores que impedían esta función mecánica al intelecto de Vincent, que, por cierto, no era escaso. Aparte del defecto motor que hacía de su mano un instrumento torpe, existían sin duda ciertos trastornos psíquicos responsables de su incapacidad para el aprendizaje.

◄ *Una de las figuras de cavadores que, con su característico trazo vigoroso, realizó Van Gogh en Etten, 1881. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

El aprendizaje sigue siendo aprendizaje, independientemente de si se trata de estudiar dibujo o de recuperar un estudio superior perdido. En su carta del 18 de febrero de 1878, es decir, en su etapa de estudiante en Amsterdam, Vincent habló de un «sentimiento de temor extraordinariamente fuerte» que le intranquilizaba durante el aprendizaje. De otra carta se desprende que desaconsejaba el estudio a todo hombre creativo: «Y, sobre todo, me preocupa que creas que tienes que estudiar mucho para poder escribir. No, querida hermana, aprende a bailar y enamórate de alguno o de varios ayudantes de notario, oficiales, o de lo que esté a tu alcance; es mejor que cometas algunas locuras en vez de estudiar el idioma holandés, que no sirve para nada, a no ser para atontar y abotargar al hombre. No quiero saber nada de eso.» Según esto, el estudio abotargaba y reprimía la espontaneidad. Si Vincent estaba buscando su propia identidad, podemos suponer que durante el estudio le intranquilizaba un fuerte sentimiento de temor, porque temía perderse en la sabiduría muerta. Incluso cuando asistía al colegio, contestaba a la pregunta de si esta o aquella palabra estaba en dativo o acusativo con un «esto no me interesa en absoluto, señor profesor». Así pues, mostraba ya entonces la resistencia que opondría en Amsterdam al estudio de las lenguas muertas. El solamente estaba interesado en proclamar la doctrina de la gracia de Dios y en ayudar a los pobres. Puesto que ya se veía como misionero o pastor, el aprendizaje significaba para él un retraso casi insoportable. Y si en la persecución de una nueva meta quería «crear con interés palpitante cosas bellas», el estudio del dibujo, de cuya necesidad estaba convencido, no podía significar otra cosa para él que «una lucha dura y penosa». Así lo escribe el 1 de noviembre de 1880, desde Bruselas, a su hermano. Si ahora Tralbaut opina que la emoción habría perjudicado la técnica de Vincent, hay que contestar que la creación del artista consiste siempre en amaestrar lo profundamente sentido por medio del lenguaje, del sonido, de las líneas o de los colores.

El propio Van Gogh lo reconoció al contemplar los cuadros de Frans Hals. En su carta del 8 de febrero de 1883, expresó a Theo su sorpresa por el hecho de que «alguien, que tan profundamente conmovido se funde completamente con la naturaleza y se pierde en ella, tenga, al mismo tiempo, *esta* presencia de ánimo para plasmarla con mano *tan* firme».





En sus años de aprendizaje, Van Gogh acostumbraba realizar copias de Millet, a quien admiraba. En la imagen inferior, Campesinos cavando, de Jean François Millet; arriba, una copia realizada por Van Gogh en 1880. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.



Niños camino de la fábrica *(1880). Consciente de la torpeza de su mano, Van Gogh emprendió su aprendizaje del dibujo con una tenacidad sin límites.*

Vincent no sólo reconocía su falta de talento, sino que, en algunos casos, la resaltaba para dar fuerza a su convicción de que conseguiría con la simple fuerza de la voluntad lo que le había negado la naturaleza. Hablaba del talento como de un prejuicio por el que no hay que dejarse engañar. Así escribió a su hermano: «Existen en el comercio del arte ciertos prejuicios, que quizá también tengas tú. Se piensa que pintar es un don; y bien, es un don, pero no como se lo figuran. Hay que utilizar las manos y hay que

tomarlo –en tomarlo consiste la dificultad– en lugar de esperar a que se manifieste por sí mismo. Hay algo en ello, pero seguramente no como se lo imaginan. Si aprendes trabajando, pintando te haces pintor.»

Cuando emprendió en serio el dibujo, lo concebía como una destreza que podría ser útil. Existen en su correspondencia con Theo muchos ejemplos de que intentaba honradamente alcanzar una posición con su trabajo, o por lo menos ganarse la vida con él. Sin duda quería hacer de su arte una profesión, y organizaba su estudio como alguien que desea ser un artista profesional: copiaba los grabados de Millet y las láminas que encontraba en los cursos de Bargue; pidió a Tersteeg instrucciones sobre el dibujo al carbón y la figura desnuda; estudió un libro tan elemental como *El abecé del dibujante* y profundizó al mismo tiempo su aprendizaje en los libros sobre perspectiva y anatomía.

Parece muy frío y razonable cuando declara que su meta era «aprender lo más rápidamente posible a hacer dibujos presentables y vendibles, de forma que pueda empezar a ganar dinero con mi trabajo». Y es como una despedida de las elevadas ambiciones de su juventud cuando escribe: «Haré lo que pueda, pero no menosprecio de ninguna manera a la mediocridad en su más simple significado. No se es mejor por menospreciar lo mediocre. En mi opinión, al menos, hay que empezar a tener respeto también por los mediocres, y a saber que ser mediocre ya significa algo y que incluso cuesta mucho alcanzarlo.»

En una carta que escribió a Theo en enero de 1881 desde Bruselas, en la que hablaba de diferentes ilustradores, decía también: «Sin vanagloriarme demasiado, creo que podría llegar tan lejos como los mencionados, ya que, con el tiempo, espero poder dibujar esos tipos de obreros, etc., y llegar a ser medianamente capaz de realizar ilustraciones para revistas o libros.»

En una carta posterior manifestaba su esperanza de poder ganar con el dibujo, como mínimo, cien francos al mes. Soñaba realmente con un trabajo fijo en alguna revista ilustrada, y habló con su padre de ello. Repetidas veces pidió a Theo que averiguara las posibilidades de aprovechar sus dibujos; así, por ejemplo, en su carta del 13 de febrero de 1882: «Si puedes averiguar el tipo de dibujos que se pueden vender a las revistas ilustradas, te pido que me lo hagas saber. Me parece que podrían aprovechar dibujos a plumilla de tipos populares, y me gustaría mucho intentar hacer algo que se pudiese reproducir.»

Estos proyectos se basaban, sin duda, en el deseo de liberar a su hermano de la carga financiera que suponía su apoyo económi-

Arroyo en el bosque, *cuadro de Camille Corot. Museo Reims.*


El Angelus, *de Jean François Millet (Museo del Louvre, París). Debajo, una copia de Van Gogh realizada en Borinage, en octubre de 1880. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*





Joven campesina con una hoz. *Etten, octubre de 1881. Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo.*



Espigador. *Nuenen, 1885. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*



co. Sin embargo, el hecho de que ni siquiera pensara poder alcanzar la cumbre en el arte no tiene nada que ver con la modestia que tan fácilmente se atribuye a Vincent. No había nacido para ser artista, y nunca llegó a ser un artista en el sentido exclusivo en el que se utiliza comúnmente esta expresión. Se entiende que artistas son aquellos hombres que retroceden ante la vida para poderla reflejar o para poder crearse un nuevo mundo paralelo a aquel en el que nacieron. Pertenecen a un mundo del arte que tiene su propia historia, buscan en él a sus predecesores y se inflaman con el ideal del gran maestro. Así, por ejemplo, Renoir opina que nadie se hace pintor contemplando la naturaleza, sino las obras de arte.

El joven Vincent había contemplado muchas obras de arte, no sólo durante los años en Goupil & Co., sino también en museos como el Louvre y el Rijksmuseum. Pero su manera de hacerlo carecía del elemento selectivo que hace que se rechacen unos pintores y se acepten otros, hasta llegar a la comprensión más profunda, de manera que el admirador se convierte al mismo tiempo en

alumno y forma alrededor suyo un círculo de maestros a los que quiere emular.

La actitud de Vincent era, al principio, la del aficionado que considera bellas tantas cosas que podría hacerse con una amplia colección de obras de arte. Ya llevaba trabajando en el comercio del arte desde hacía cuatro años –tenía entonces veintiuno– cuando en su carta de enero de 1874 aconsejó a Theo: «Hay que encontrar bellas tantas cosas como sea posible», porque la mayoría de la gente consideraba bellas demasiadas pocas cosas. Seguidamente le daba los nombres de los pintores a los que admiraba más: cincuenta y tres, un número tremendamente grande. En la lista había una mezcolanza terrible: maestros de la escuela de La Haya, como Mauve y Maris, maestros de la escuela de Barbizón, como Corot y Millet, técnicos académicos como Meissonnier y Gérome, así como artistas locales cuya fama se ha extinguido ya hace tiempo.

El concepto que tenía Vincent del arte en aquel tiempo se limitaba todavía por completo al argumento. Lo que tenía más

importancia para él era la representación de trabajadores. Cuando entró en las filas de los «pintores de campesinos», Millet se convirtió en su gran ideal. Sobrestimó a este artista, como si no hubiera visto cómo el maestro de Barbizón convertía la vida del campesino en un lindo idilio e idealizaba las figuras adaptándolas a su romántica visión del mundo. Incluso más tarde, Vincent seguiría fiel en su admiración por Millet, aunque sin dejarse influir nunca por su arte. Desde este punto de vista, puede verse que la incapacidad de Vincent para aprender era una suerte. Podía copiar a Millet tantas veces como quisiera o adoptar sus motivos temáticos, pero, en realidad, se desentendía de lo que no correspondía con su forma de ser, asimilando sólo lo que concordaba con su modo de ver las cosas.

Antes de ir a París, en su etapa de Amberes, su incapacidad para aprender se había convertido en una abierta insubordinación. Victor Hageman, uno de sus antiguos condiscípulos en la clase de dibujo de la Academia, cuenta que en una ocasión Vincent transformó la Venus de Milo en una robusta mujer flamenca. Al profesor que intentó corregir este apunte le gritó lleno de ira: «¡Ni siquiera sabe usted cómo es una mujer joven, maldita sea! ¡Una mujer ha de tener caderas, un trasero, un vientre en el que pueda llevar a su hijo!» La Academia se vengó haciéndole regresar a la clase elemental, «...puesto que no sabe dibujar». No sabemos si Vincent vio alguna vez estas notas. Ya estaba en París cuando se las enviaron. En un principio pensó asistir a la escuela de Cormon durante un año. No obstante, a los tres meses la abandonaría.

6. Esa grandiosa fealdad

Vincent, que llevó consigo a París su pintura *Aldeanos comiendo patatas*, había enviado antes una litografía del cuadro a su amigo el pintor Van Rappard, que le hizo la siguiente crítica:

«Me darás la razón en que no se puede tomar en serio un trabajo así. Afortunadamente sabes hacerlo mejor. Pero, ¿por qué todo lo observas y lo tratas superficialmente, de la misma forma? ¿Por qué no estudias cuidadosamente los movimientos? En este cuadro los personajes posan. La mano coqueta de la mujer del fondo... ¡qué poco real! ¿Y qué relación hay entre la cafetera, la mesa y la mano que toca el asa? ¿Qué hace en realidad esta cafetera? No se mantiene, tampoco la sujetan; pues entonces, ¿qué? ¿Y por qué el hombre de la derecha no puede tener rodillas, ni vientre, ni pulmones? ¿O acaso los tiene en la espalda? ¿Por qué a su brazo le falta un metro de largo, por qué le falta la mitad de la nariz? ¿Por qué la mujer de la izquierda tiene por nariz ese mango de pipa terminado en un dado? ¿Y todavía te atreves, con esta forma de trabajar, a citar a Millet y a Breton? El arte es demasiado elevado como para poder tratarlo con tanta negligencia.»

Naturalmente, hoy día no hay historiador del arte que ose negarle al cuadro su fama de obra maestra. Independientemente de si es una obra maestra o no, se trata de la gran obra con la que Vincent cerró sus años de aprendizaje en Holanda. Aunque en París no hubo nadie que lo destruyera con la sutileza y la hostilidad cáustica de Van Rappard, tampoco encontró pura admiración. Dicen que Camille Pissarro, que lo comprendía todo, fuera lo que fuera, se quedó profundamente impresionado por la fuerza expresiva del cuadro. Émile Bernard, que pudo ver toda la obra de Vincent de la época de Holanda, escribió en un artículo: «Me quedé consternado, en esta confusión, por la comida de los pobres en una chabola inquietante a la débil luz de la lámpara. Lo llamó *Aldeanos comiendo patatas*. Era grandioso en su fealdad y estaba lleno de una vida inquietante.»

Pero, mucho antes, Theo había escrito a Vincent que su ami-

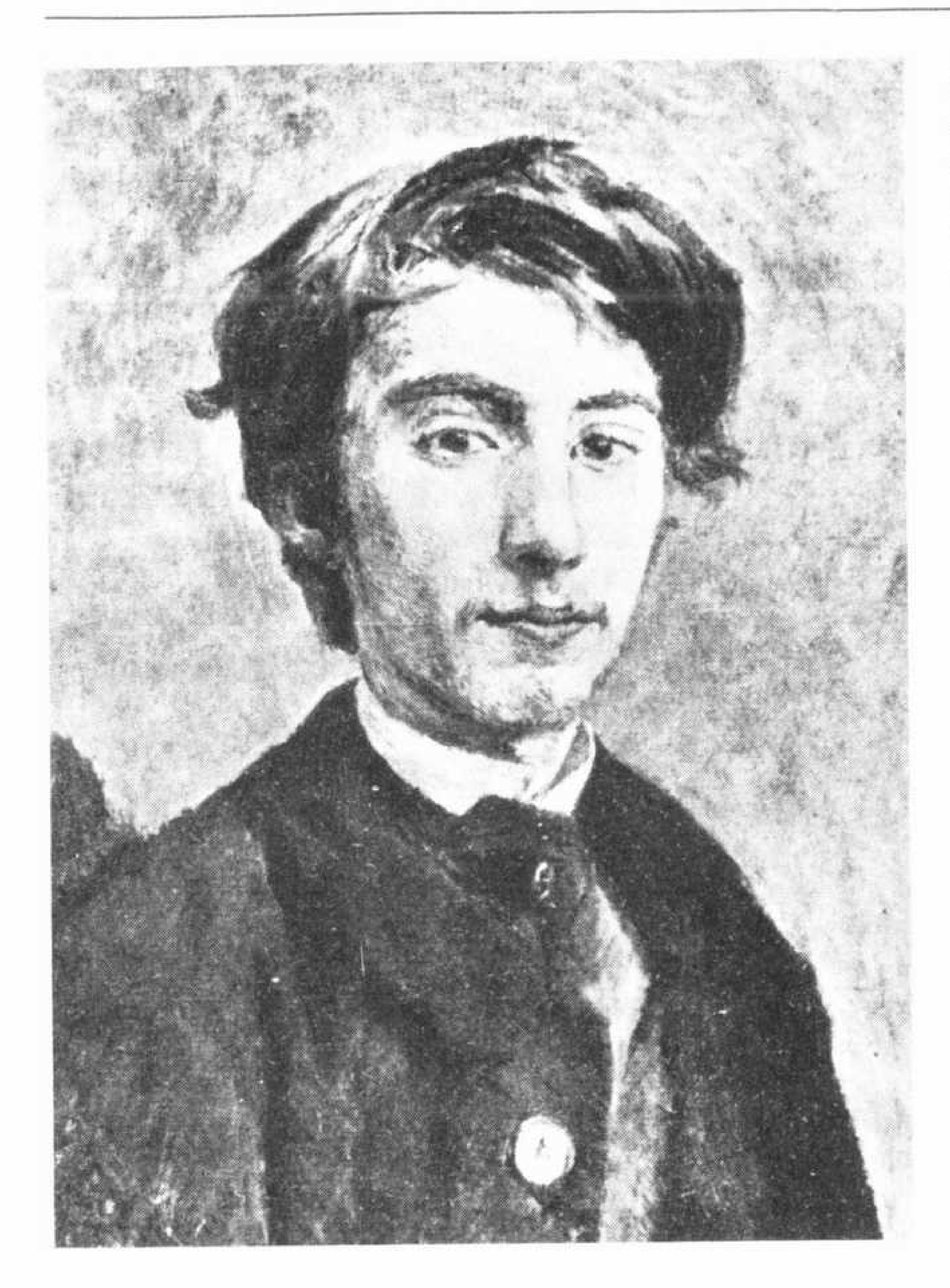
Aldeanos comiendo patatas. *Nuenen, septiembre-octubre de 1885. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*



go, el pintor Serret, había estudiado cuidadosamente el cuadro y tenía mucho que criticar. Vincent le contestó: «Dile a Serret que estaría desesperado si mis figuras fueran buenas; dile que no las quiero académicamente correctas... que mi gran anhelo es aprender a realizar tales inexactitudes, tales deformaciones, transformaciones, cambios de la realidad, para que se conviertan –si quiero– en mentiras, que, no obstante, son más reales que la realidad misma.» Estaba en su pleno derecho cuando consideró la carta de su antiguo amigo, Van Rappard, como una ofensa. No discutió que el dibujo de las figuras fuese defectuoso ni que estos «defectos» sobresalieran aún más en la litografía que le había enviado del cuadro, que llamaba la «composición». Reconoció: «Seguramente aquí hay defectos; sin embargo, también hay cosas que no me arrepiento de haber pintado.» Es comprensible que este cuadro significara mucho para Van Gogh. Había trabajado en él durante meses, realizando un sinfín de estudios de retratos antes de introducirlos en la composición. Pero, incluso más tarde, seguía apreciando mucho esta obra. De uno de sus cuadros más logrados, *El café nocturno*, decía que era «equivalente» a *Aldeanos comiendo patatas*. En este último cuadro había reflejado las cosas mediante un dibujo bastante fiel, todo lo más simplificándolas; pero, en lugar de los colores del local, había utilizado otros completamente distintos, cuyo contenido ambiental quería expresar la «verdad» pretendida por él. Trató de pintar ambos cuadros intencionadamente diferentes a la realidad óptica. Por lo que se refiere a *Aldeanos comiendo patatas*, Vincent hablaba de defectos, puesto que la bella palabra «deformaciones» estaba por inventar. Sin embargo, aceptar voluntariamente tales defectos por amor a la expresión era la libertad que había conquistado Vincent.

Y lo que es aplicable al dibujo también hay que decirlo de los colores. Cuando el joven Bernard hablaba de la fealdad grandiosa del cuadro, su juicio se refería seguramente también a los colores que habían de causar impacto en un hombre que había desarrollado su sentido del color en la obra del impresionismo. Ahora ha llegado a ser un lugar común decir de Vincent que su paleta se había «aclarado» al principio en Amberes bajo la influencia de Rubens, y más tarde en París bajo la de los impresionistas. Esto es cierto; no obstante, hay que tener en cuenta que los colores, luminosos en sí, todavía no representan ningún valor. Suena bien cuan-

◄ Cabeza de aldeana tocada con un gorro blanco. *Estudio para la tercera versión de* Aldeanos comiendo patatas. *Nuenen, mayo de 1885. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*



Émile Bernard, según un retrato de Henri Toulouse-Lautrec. Col. Arthur Jeffres, Londres.

do el historiador del arte Burckhardt ve en los fuertes y puros colores de la pintura italiana un elemento de nobleza y, por el contrario, habla de los «marrones ordinarios» de Rembrandt. También Werner Haftmann es libre de escribir en su libro que Vincent había comprendido «que para dar a los colores su verdadera expresión no se podía pintar con barro».

Ahora bien, *Aldeanos comiendo patatas* seguramente no ha sido pintado con barro, y ello debido al complejo de inferioridad de Vincent cuando cree tener que defender ante Theo la imperfección de los colores, señalando la calidad de los pigmentos. Al pintarlo, Vincent veía las figuras de los campesinos de Millet, y le gustaba citar lo que se había dicho de ellas: «Su campesino parece haber sido pintado con la tierra en la que ha enterrado la semilla.» De su propio cuadro decía que «tenía aproximadamente el color de una buena patata llena de polvo», añadiendo, de forma bastante ingenua, «naturalmente, sin pelar». El color que domina en todo el cuadro es el de una patata recién cosechada que todavía tiene algo de tierra adherida. Aquí es significativo que Vincent se tomara la libertad de desviarse intencionadamente de la realidad visible, tanto en las líneas como en los colores. Al principio, sólo aspiraba a ser dibujante. Como vivía bajo el constante miedo al fracaso, temía que la pintura estuviese más allá de sus posibilidades, aunque Mauve le había aconsejado ya en Amsterdam que hiciese un intento con ella. Cuando Tersteeg, que evidentemente no tenía intenciones tan malas con él, puso a su disposición una caja de pintura, y cuando Theo, durante una visita a La Haya, urgió a su hermano para que utilizase óleos e incluso le ayudó económicamente para comprar los utensilios de pintor, Vincent ya no pudo negarse. Luchó durante muchos meses con el color, hasta que el color se apoderó de él.

Su evolución pasó siempre de una timidez exagerada a un entusiasmo apasionado. Primero decía: «En los días siguientes a tu partida, he hecho algunos intentos con la pintura»; sin embargo, pasó mucho tiempo antes de que confesara: «En estos días se ha despertado en mí, al pintar, cierto sentido del color, más fuerte y diferente a como lo había sentido hasta ahora.» Y, evidentemente, esta nueva forma de trabajo tuvo como consecuencia una nueva forma de ver la realidad, porque en la misma carta dice: «... Creo que estos estudios contienen algo del misterio que te invade si miras la naturaleza con los ojos medio cerrados, hasta que las formas quedan simplificadas en manchas de color.» Y su profundización en el mundo de la pintura le llevó finalmente a la jubilosa exclamación: «¡Las leyes del color son indescriptiblemente maravillosas...!»

Es característico de Vincent el hecho de que, durante su evolución artística, su inicial modestia se transformara en una audacia que le hacía ir más allá del concepto del arte de su tiempo. Cuando empezó a pintar, intentó reflejar sobre el lienzo los colores de la naturaleza, y anotó al respecto: «... Casi no existe color que no sea gris: rojo agrisado, amarillo agrisado, azul agrisado. A esto se limita toda la mezcla de colores.» En la carta siguiente saca de tal observación esta conclusión: «Resumiendo: es colorista aquel que sabe crear los diferentes grises de la naturaleza sobre la paleta.»

Pero muy pronto comprendió que, al pintar, existe una tensión entre lo visto y lo sentido. Cuando se despertó en él la noción del valor propio de los colores escribió: «Existen colores que son bellos por sí mismos; pero me esfuerzo mucho en pintarlos como los veo, antes de empezar a pintarlos como los siento.»



Finalmente, sin embargo, el sentimiento y, en este caso especial, el sentido del color vencieron sobre el reflejo visual y la reproducción esclava de los matices existentes en la naturaleza. Su confesión más franca sobre el valor propio de los colores puede verse en una de sus últimas cartas escritas desde Nuenen: «*Les vrais peintres sont ceux qui ne font pas la couleur locale* –sobre este tema conversaron en alguna ocasión Blanc y Delacroix–. Me pregunto si esto puede entenderse como que un pintor hace bien en partir de los colores de su paleta en lugar de hacerlo desde los colores de la naturaleza... Una cabeza de hombre o de mujer, contemplada con intranquilidad, tiene una belleza divina, ¿verdad? Pues esa belleza que hay entre los tonos de la naturaleza se pierde al realizar una copia exacta; sin embargo, se conserva creando una escala de colores nueva, paralela, aunque, si es necesario, no concuerde exactamente o en nada con los colores dados por la naturaleza.»

Aquí nos llama la atención la expresión «paralela», porque nos recuerda una frase de Paul Cézanne, a quien no podía conocer Vincent en aquellas fechas. El maestro de Aix y Van Gogh poseen

Busto de campesina dibujado en una carta escrita por Van Gogh a su hermano Theo en Nuenen. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.



◄ Naturaleza muerta con cinco botellas y un bol. *Nuenen, noviembre de 1884. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

algo en común: fueron, cada uno por su lado, los dos grandes revolucionarios del arte moderno. Seguramente Cézanne no habría resaltado nunca tanto el valor propio de los colores. Concedía más peso al valor propio de la obra de arte, que no debía ser una reproducción, sino una creación nueva. Puesto que sólo obedecía a leyes propias, la obra tenía que ser algo más que una simple copia de la imagen que veía el pintor. «El arte es una armonía que discurre paralela a la naturaleza», escribió Cézanne a su amigo Gasquet. En su juventud, frecuentaba el círculo de artistas impresionistas; sin embargo, pronto emprendió un camino que le iba a alejar cada vez más de ellos. Mientras el impresionismo creía en la aparición –por muy fugaz o accidental que fuese– y creaba, por lo tanto, visiones artísticas momentáneas de la naturaleza, la mirada de Cézanne investigaba lo efímero y lo duradero de las cosas.

Cuando Van Gogh llegó a París, había pasado ya el apogeo del impresionismo. En el Octavo Salón del Impresionismo, en 1886, la mayoría de los que formaban parte de la vieja guardia no se encontraban ya representados; Monet y Renoir exponían en

George Petit. Claude Monet puede considerarse el verdadero impresionista que llevó hasta sus últimas consecuencias, y hasta el final de su vida, este estilo de arte por él iniciado. Por el contrario, Renoir buscaba ya una nueva forma de expresión artística. Esta escisión en la vanguardia impresionista caracteriza la fecha histórica en la que el impresionismo sobrevivió a sí mismo por un cambio del espíritu de la época.

Todos los artistas de vanguardia se llamaban entonces impresionistas porque esta expresión, que al principio tenía un significado peyorativo, había llegado a ser una distinción de honor, dado que los impresionistas habían sido los primeros en sublevarse contra el dictado de la academia. Aunque debido a ello tenían fama de revolucionarios, su arte resultó ser la expresión de un espíritu burgués: mangificaban el mundo de los domingos que se había abierto a los ciudadanos en sus excursiones a las afueras de la ciudad. En el

◀ Campesina barriendo. *Nuenen, marzo de 1885. El interés por los temas populares fue constante en Van Gogh. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

Una tarde de domingo en la Grande Jatte, *de George Seurat. Art Institute of Chicago.*



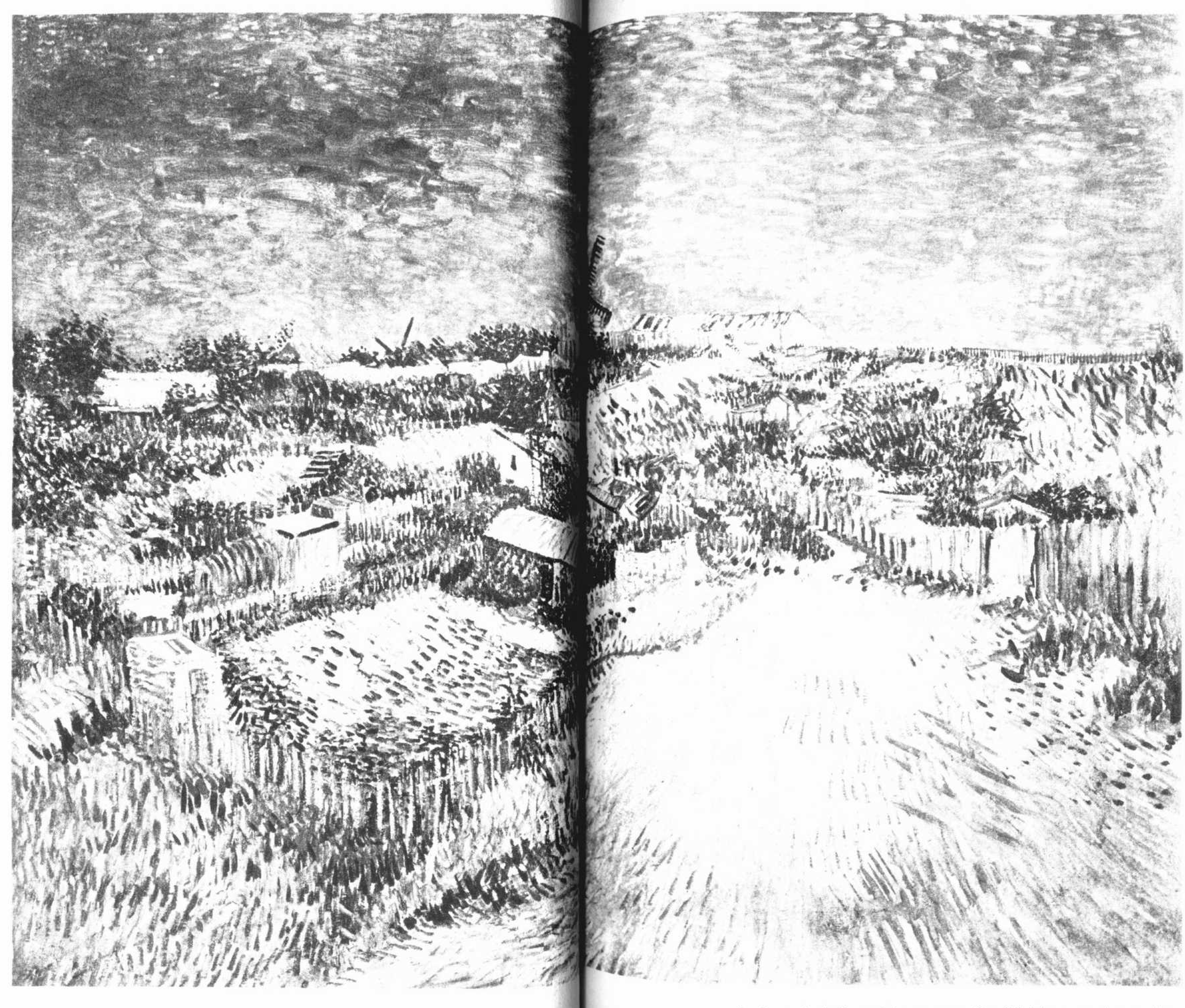


Octavo Salón del Impresionismo, el verdadero centro de atención fue el cuadro de Seurat *Grande Jatte*, una obra que ya no tenía que agradecer su nacimiento a la representación espontánea del momento, sino al procedimiento trabajoso del puntillismo basado en la ciencia de los colores. A su lado se encontraban obras de un artista novel que se llamaba Signac y del viejo impresionista Pissarro, que se había unido a la nueva corriente.

Vincent no había sido nunca un alumno aplicado, y al principio le decepcionaron amargamente las obras del impresionismo que tuvo ocasión de estudiar en el negocio de arte dirigido por Theo y en la galería de Durand-Ruel. Sin embargo, pronto aprendió a leer ese nuevo lenguaje de los colores, que acabaría fascinándole. Aparte de la «paleta clara» que mostraban las obras, le entusiasmaba la técnica, y cuando las contempló más de cerca, la cantidad de técnicas; el color, primero luminoso, después pálido, se aplicaba, espeso o plano, con pinceladas fuertes o delicadas, descompuesto en toquecitos o puntos que formaban un todo sólo en el ojo del espectador para producir una vibración. Vincent experimentaría todos estos procedimientos de pintura, incluido el puntillismo. Pintaba todo lo que veía y tocaba. Así produjo tantos bodegones de flores, vistas de París, paisajes del río de Asnières cerca de la capital, pinturas de libros y zapatos, autorretratos, retratos de Père Tanguy y copias al óleo de xilografías japonesas que admiraba por su nitidez y sus líneas magistrales.

Theo difícilmente podía negar la calidad de estas obras, pero tampoco estaba lo que se dice encantado, porque temía que Vincent, como copista de talento, se fuera a distraer de sí mismo y a perder la posibilidad de desarrollar su propia personalidad. De hecho, la mayoría de las pinturas realizadas en París todavía no son los «Van Gogh» que en años posteriores conmovieron al mundo del arte. Disgustaban por la vehemencia propia de Vincent, por su tendencia a la exageración, por su continuo intento de llevar la expresión artística hasta los límites de sus posibilidades y aún más allá. La voluntad de alcanzar lo supremo, lo extremo, la más clara luz, se abría ya camino en aquellos cuadros que solamente pretendían ser estudios. De ahí también su entusiasmo por Wagner, que como revolucionario de la música había creado un lenguaje que encontró su correspondencia en la obra del poeta más simbólico de aquel tiempo. Vincent dijo muchas veces que también la pintura

◀ Corona imperial en un florero de cobre, *óleo pintado en 1886. Museo del Jeu de Paume, París.*



Jardines de la Butte Montmartre. *Stadlijk Museum, Amsterdam.*

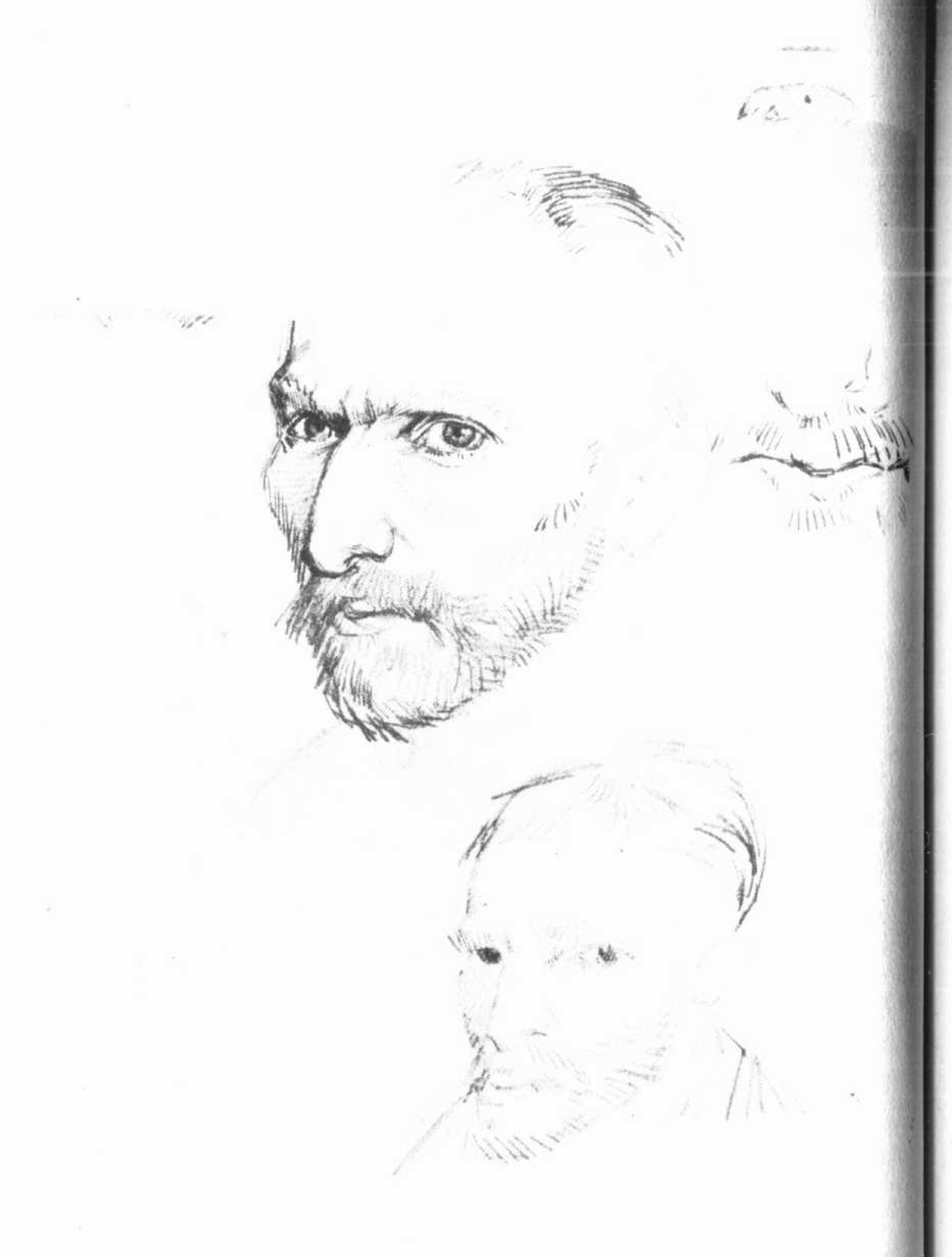
Una de las muchas copias al óleo de xilografías japonesas que realizó Van Gogh. La caligrafía oriental que la adorna es pura fantasía. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

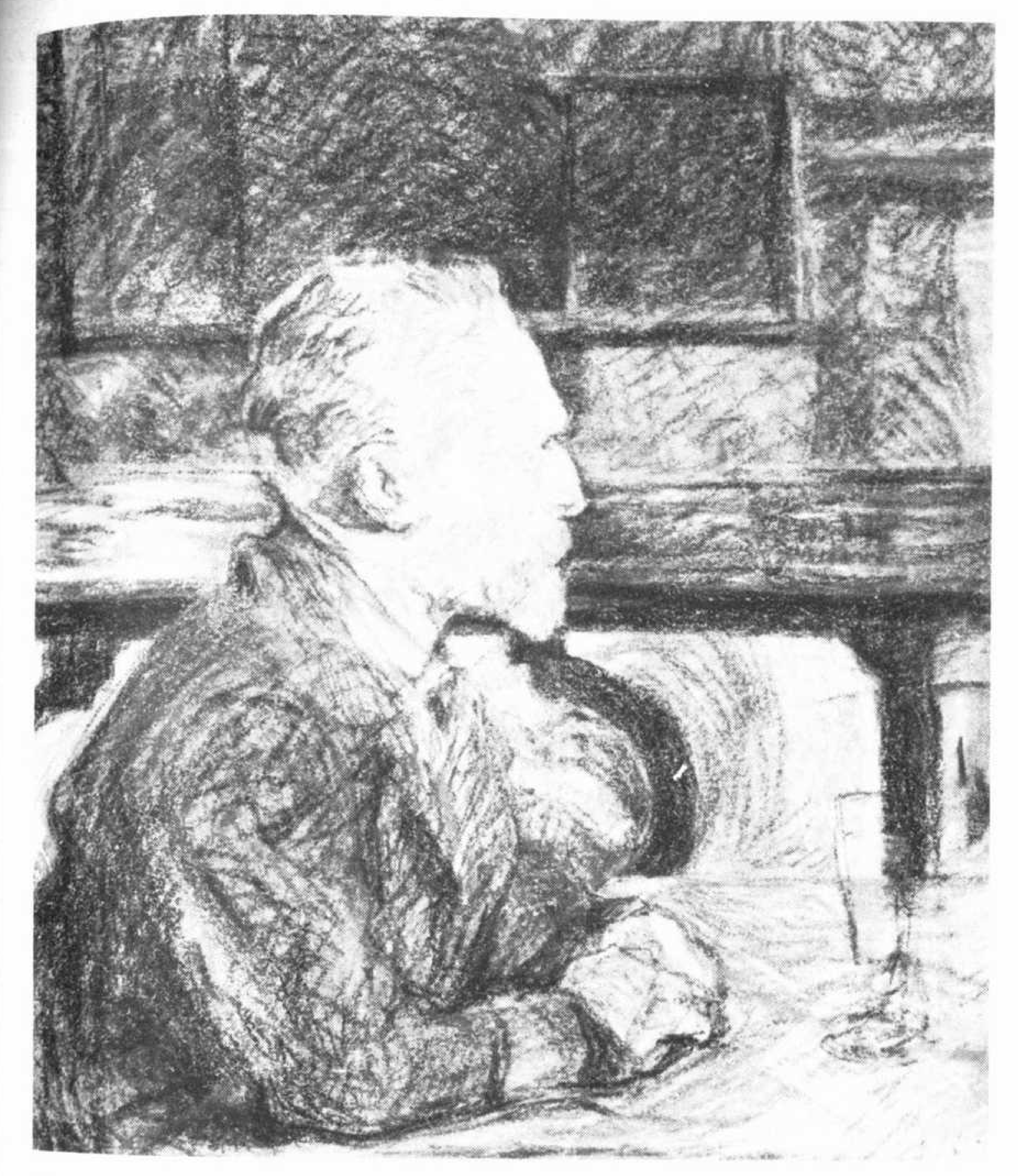


Hiroshige (1797-1858): Rama de ciruelo en flor, *de la serie* Cien aspectos de Edo. *Museo Guimet, París.*



◄ Le Moulin de la Galette. *París, 1886. Colección privada.*





Retrato de Van Gogh por Toulouse-Lautrec (1887). Rijksmuseum, Amsterdam.

◀ *Tres autorretratos dibujados en París en 1887. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

estaba a la espera de un creador nuevo; lo que no pensó nunca es que este creador pudiera ser él mismo.

Entre los pintores contemporáneos encontró a muy pocos que le pudieran dar una imagen del «nuevo arte», que ahora esperaba con anhelo –él, que antaño opinaba que el arte había alcanzado una cima imposible de superar–. Su desmedida admiración por Gauguin, a quien consideraba muy superior, nos recuerda su sobrestimación de Millet. Pero si alguna vez encontró a alguien que podía servirle realmente como ideal, ése fue el pintor Monticelli, que había trabajado en Marsella, aunque murió el mismo año en que Vincent se instaló en París. Vincent encontró su obra, que lucía con espeso empaste, en Delarbeyrette, uno de los marchantes más insignificantes de la ciudad. Todavía hoy en día se subestima a este artista, que cometió el error de no trabajar en París. Pero, sin saberlo, le tributamos la admiración que se merece a través de muchas obras de Vincent, que se dice sucesor suyo.

Las conversaciones con los artistas aportaban a Vincent, como mínimo, tanto como las obras de arte que estudiaba. A través de Theo, que vendía realmente pocas obras de arte moderno, pero que se había hecho un nombre como promotor de jóvenes talentos, conoció a los más importantes de entre ellos. En primer lugar, de los viejos maestros hay que citar a Pissarro, abierto a todo lo nuevo y nunca reacio a dar un consejo. De Monet podía conseguirse poco, porque comprendía instintivamente lo que otros analizaban con la teoría. A Toulouse-Lautrec le conoció Vincent ya en Cormon, y con Émile Bernard le unió una amistad que no se ensombrecería jamás. Pero no hay que olvidar a Angrand, Guillaumin, Anquetin y muchos otros. Tampoco hay que pasar por alto a Seurat, que reclamaba el derecho de ser el inventor del puntillismo, y tildaba a Signac, uno de los que más tarde visitarían a Vincent en el sur, de simple sucesor.

Pero Gauguin, un potente teórico lleno de ideas nuevas, nunca oídas, superaba a todos. Werner Haftmann escribe: «Pero entonces Gauguin pronuncia palabras misteriosas, maravillosas, como "orquestación de los colores", "fuerza de expresión del color sugestivo", planteando una pregunta: "¿Por qué no habríamos de poder crear diferentes armonías que correspondan a nuestro estado anímico?" Van Gogh recordará siempre tales palabras, porque expresan pensamientos que también él comparte.»

Vincent no sólo era un oyente silencioso; como todos los solitarios, o no hablaba nada o hablaba demasiado. Las ideas se acumulaban, lo viejo seguía sin ser olvidado y lo nuevo brotaba como una erupción, por lo que sus palabras se atropellaban y enredaban entre sí. Nunca había sido un buen orador. Sus oyentes no se tapaban los oídos por pura cortesía. Pero las ideas que acumuló en París madurarían más tarde en el sur, formando una imagen.

La personalidad espiritual del pintor se desarrolló en la capital de un país que daba la falsa impresión de estabilidad. En los cafés de los bulevares y en los locales nocturnos de Montmartre no sólo se discutían los problemas del arte; las ideas reaccionarias chocaban con las revolucionarias. Con ocasión de una amnistía general decretada en el año 1886, fue liberado de la prisión el príncipe anarquista Kropotkin, pero ese mismo año fue nombrado ministro de la guerra el patriotero y revanchista Boulanger. No hacía mucho se habían producido acontecimientos de una importancia aún ma-

Mujer sentada en el cabaret «Au Tambourin». *París, 1887. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*



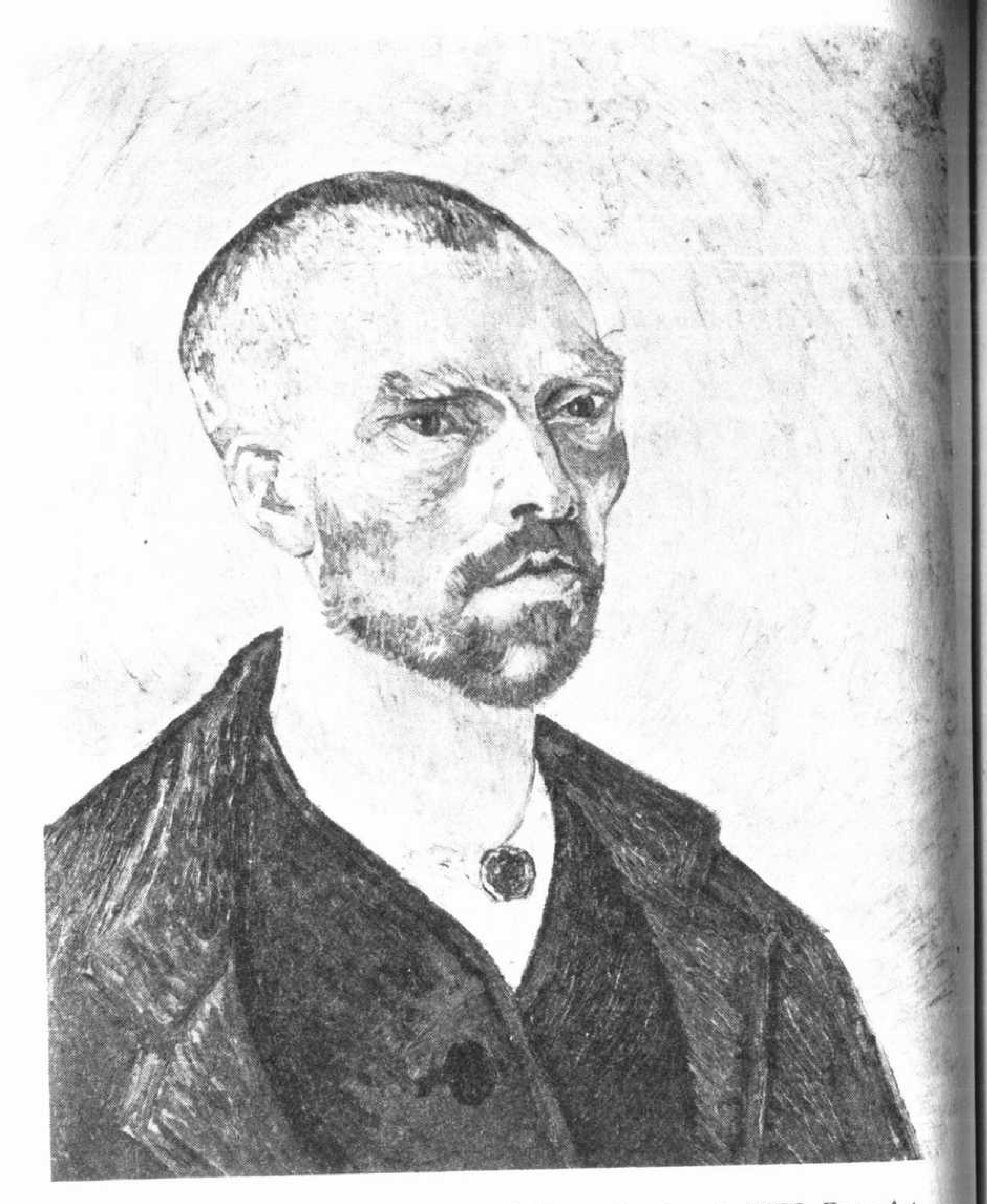


Boulevard Clichy. *París, febrero de 1887. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

Père Tanguy. *París, 1887. Museo Rodin, París.*

yor. La tragedia de la Comuna, aquel gobierno especial de París que quería hacer realidad el socialismo y fue derribado con sangre, se había producido hacía sólo quince años, y todos recordaban todavía la devastadora crisis económica de 1882. Gauguin no había dejado por libre decisión, como nos quiere hacer creer la leyenda, su profesión de agente de Bolsa para cambiarla por la vida de hambre de un artista. Tal como nos explica Lee van Dovski, fue víctima de la caída de la Bolsa. «Ahora puedo pintar todos los días», aseguran que dijo el antiguo pintor de los domingos, pero esto era más bien humor patibulario que entusiasmo.

Las condiciones económico-políticas tuvieron también su influencia sobre lo espiritual. En 1886 apareció una revista wagneriana que ensalzaba al compositor, haciendo de él un ídolo, mientras



Autorretrato dedicado a Paul Gauguin. Arlés, septiembre de 1888. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

que la representación de su ópera *Lohengrin* era boicoteada en la Opéra Comique por los autodenominados «patriotas».

Las ideas políticas de Vincent quedaron ya claras en anteriores cartas a Theo, cuando se distanció casi con hostilidad de su hermano. El socialismo había ocupado en su interior el lugar del cristianismo y seguía siendo fiel a esta convicción, aunque en París abandonaría la temática a la que había dedicado hasta entonces su arte: el mundo de los trabajadores.

Interesante es su cálida relación con el comerciante en artículos de pintura Tanguy. Este sencillo hombre había sido en otro tiempo *communard*, y se salvó de la ejecución que le amenazaba, como a muchos compañeros de lucha, en el último instante. Pero seguía siendo socialista. En 1908, escribe Émile Bernard: «En mi opinión, Julien Tanguy se dejó seducir mucho más por el socialismo de Vincent que por su pintura, que, no obstante, admiraba como una especie de manifestación apreciable por los sentidos de las esperanzas comunes del futuro.»

Si eso es cierto, este hombre, del que se ha dicho repetidas veces que no entendía de arte, había tenido la visión correcta. No importa si Vincent pintaba girasoles o cipreses; su arte siempre pretendía ser un arte popular, quería ser comprensible para la gente sencilla y darles algo a través de él.

Al principio, la convivencia con Theo fue extremadamente difícil, porque Vincent, con su desorden, hacía casi inhabitable la pequeña vivienda en la rue Laval; atacaba a su hermano, que regresaba a casa cansado del trabajo, con teorías y consejos, y con frecuencia espantaba a los huéspedes de la casa con su carácter irritable y colérico. Más tarde, los hermanos se acercaron más, y su relación cristalizó en una amistad que sólo terminaría con la muerte de Vincent, que expiró en los brazos de su hermano. En una carta a su hermana menor, Theo dibujó un retrato de Vincent que resume la esencia de su carácter: «Es como si habitaran en él dos hombres: el uno, con un talento maravilloso, puro y delicado; el otro, egoísta y duro de corazón. Es una lástima que sea su propio enemigo, porque no sólo hace la vida difícil a los demás, sino también a sí mismo.»

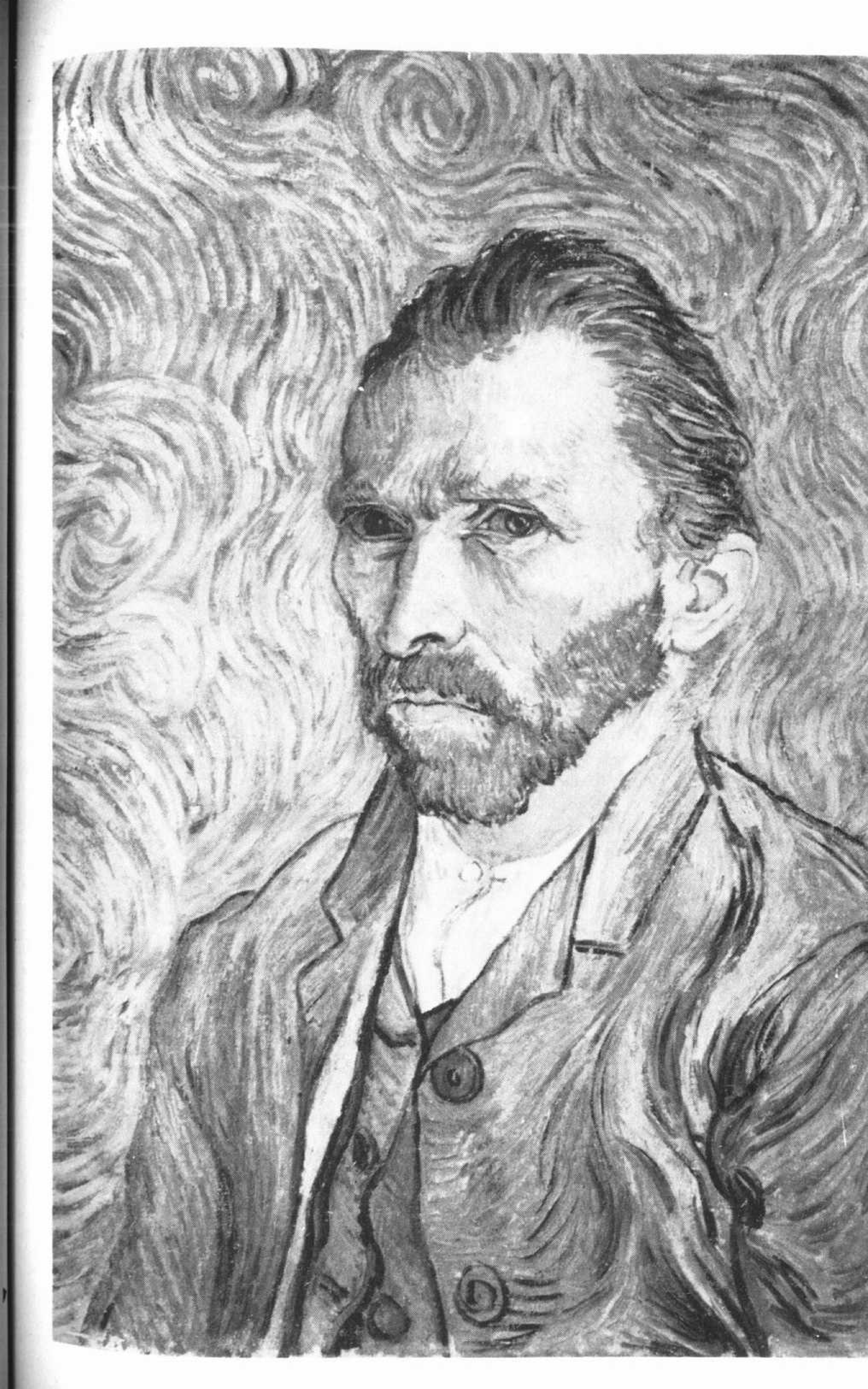
El carácter de Vincent, ambivalente y lleno de tensiones en su trato con la gente, alcanzó su tope en la tremenda disputa con Gauguin, al que adoraba. Pero su doble naturaleza, su sensibilidad delicada unida a la agresividad colérica, habría de llegar a ser, en los años de su perfección artística, el núcleo de su fuerza creadora: a la emoción por cosas que casi le vencían, contestaba con ataques violentos, de forma que la impresión y la expresión hacían temblar la balanza. Según se dice, Vincent fue a Arlés por consejo de Toulouse-Lautrec; allí encontró el país soñado, «su Japón», como lo llamaba. Esto ocurría a principios de 1888, apenas tres años antes de su muerte.

7. Al asalto de la belleza

«Se ha arruinado todo, estoy perdido», dice Goethe en la *Elegía de Marienbad*. Cuando el viejo poeta, después de vivir su última pasión amorosa, vio próximo su final, lanzó esta llamada de socorro: «¿Acaso no sobra el mundo?» El verso que comienza así termina con la pregunta: «¿No se arquea ese espacio sobrehumano, con su riqueza de formas o su ausencia?»

Era precisamente este mundo que se eleva hasta la grandeza sobrehumana lo único que quedaba cuando Vincent llega a Arlés en 1888. Sabía lo que decía cuando hablaba de su «cadáver» arruinado. A pesar de su fuerte constitución física, los largos años de miseria le habían agotado. Había perdido casi todos los dientes, y estaba «tocado» de la cabeza. Durante su estancia en París había fumado en exceso y se había acostumbrado a beber ajenjo; podría decirse que era un alcohólico cuando llegó al sur. Había renunciado a la esperanza de encontrar el amor de una mujer y de fundar una familia; las ocasionales visitas al burdel constituían sólo un pequeño consuelo, porque era casi impotente. Quedaban sólo el fuego de la pasión y el mundo, un mundo de color y de luz, que casi le postraba en su magnificencia, hasta el punto de tener que reunir sus últimas fuerzas para apresarlo y obligarlo a entrar en el cuadro.

Más tarde escribió a su hermano desde Saint-Rémy: «Tengo que pensar en las palabras de Delacroix, que ya conoces; había encontrado el camino hacia la pintura cuando ya no le quedaba ni aliento ni un solo diente.» Siempre fue consciente de la relación que existía entre su invalidez y el desarrollo de su arte. Así le escribía a su hermana Willemien en septiembre u octubre de 1888: «Cuanto más feo, viejo, maligno, enfermo y pobre me vuelvo, tanto más intento recuperar lo perdido haciendo mis colores luminosos, bien compensados, resplandecientes.»



Autorretrato pintado en 1888. Museo del Jeu de Paume, París.

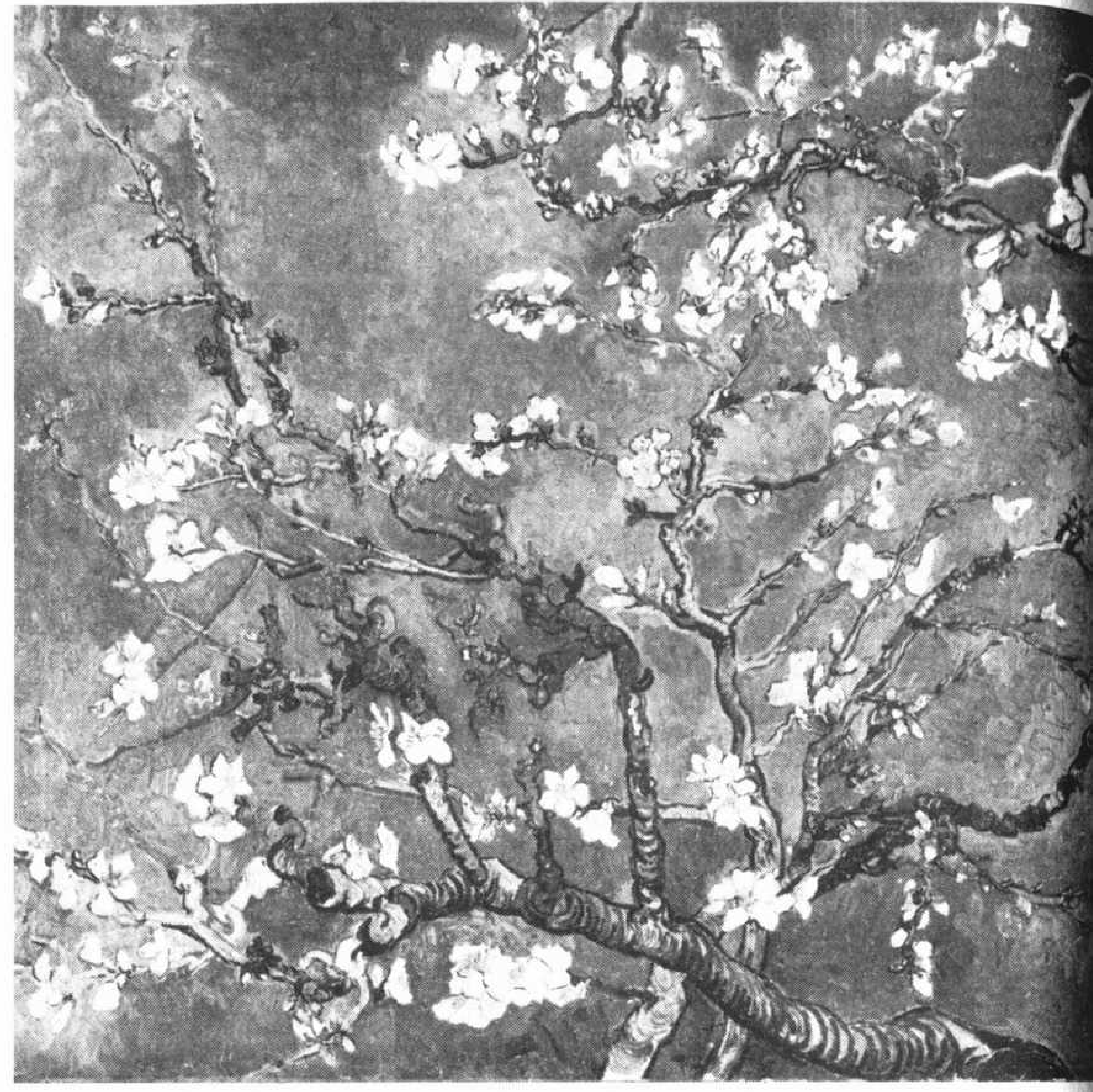
Arbol frutal en flor. *Arlés, abril de 1888. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

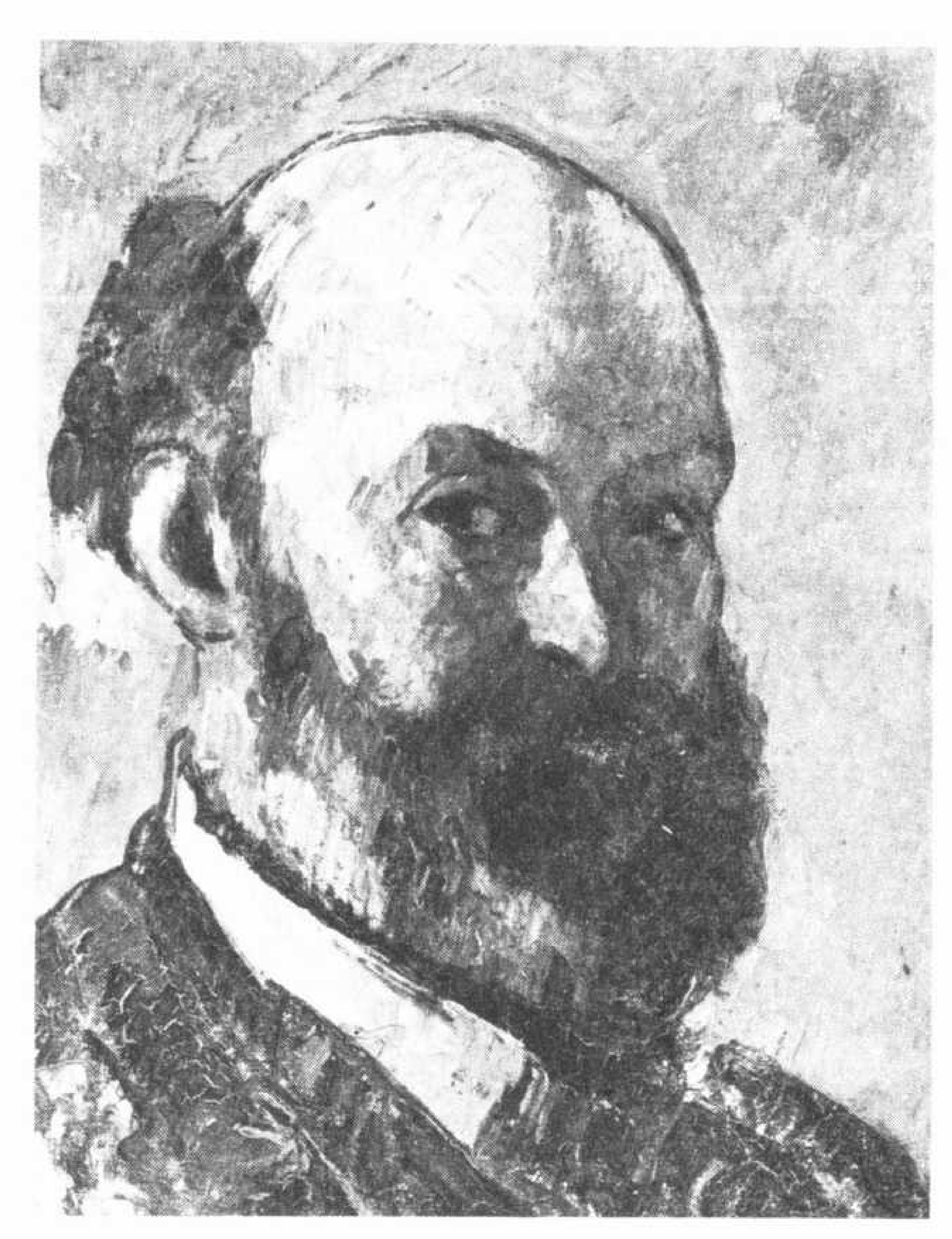


Mujeres de Argelia, *de Eugène Delacroix (1834). Museo del Louvre, París.*

Sin duda se sentía feliz en el sur; perdió la costumbre de excederse en la bebida y en el tabaco, no descuidaba su cuerpo como antaño y recobró vigor. Pero el violento afán de trabajo que le tenía prisionero en sus garras desde que pintó en Arlés la serie de los árboles frutales en flor, y desde que consiguió plasmar sobre el lienzo sus cuadros, que definía como simples estudios, con una velocidad frenética –muchas veces más de uno al día–, obedeciendo al sentimiento de que sólo vivía de verdad si trabajaba como un loco, suponía un exceso que tenía que dañar su salud. Escribió a Theo: «Pero te aseguro que cuando llego a casa después de un día de trabajo así, mi cabeza está tan cansada que estoy completamente ausente y soy incapaz de realizar las funciones más usuales...»

En vano Theo aconsejaba a su hermano que viviera con más tranquilidad. Una especie de embriaguez se había apoderado de Vincent desde que descubrió en Provenza aquello que había sido la Martinica para Gauguin y Marruecos para Delacroix. Escribiría:





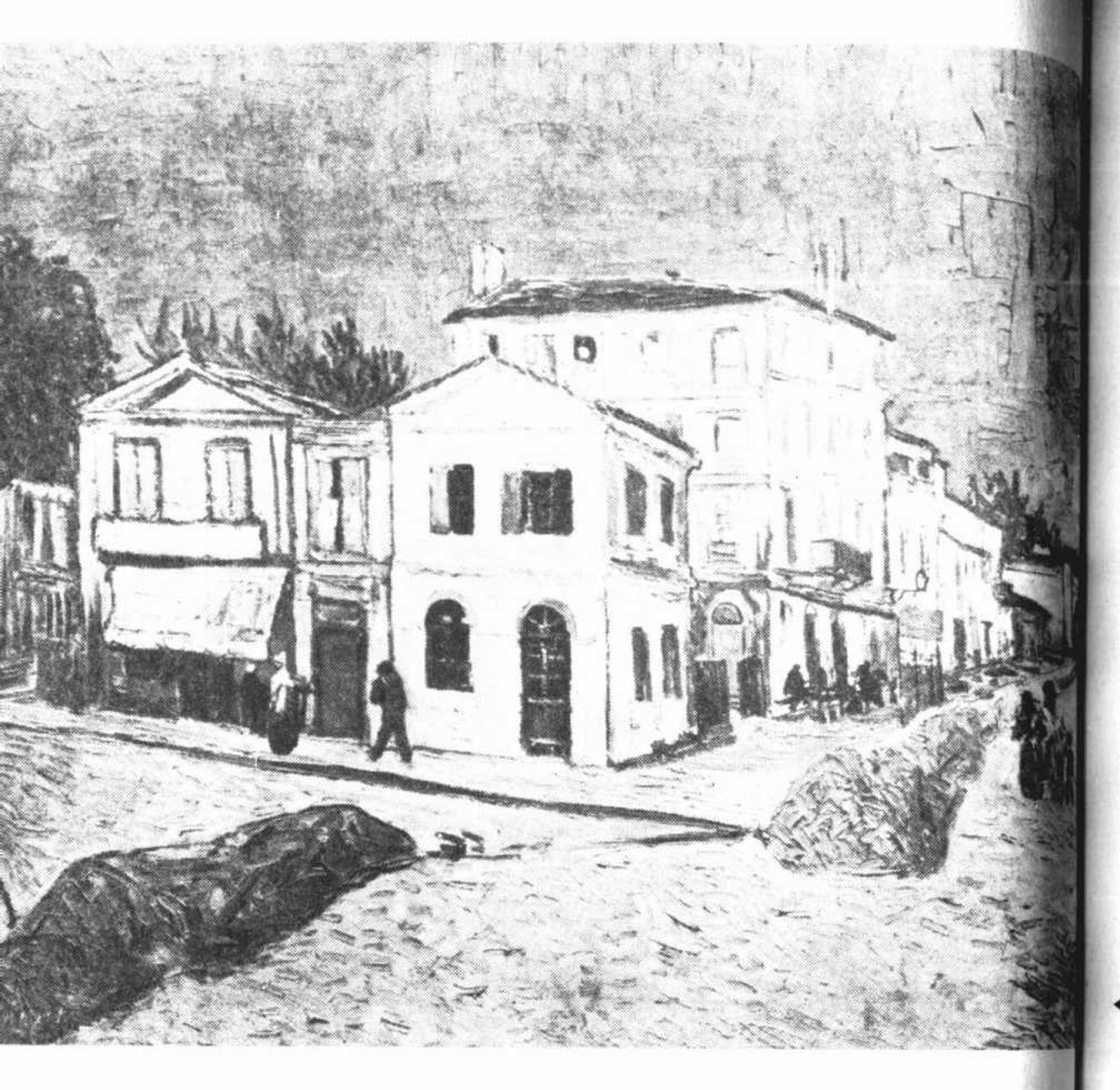
Autorretrato de Paul Cézanne. Col. Oskar Reinhart, Winterthur.

◀ Almendro en flor. *Arlés, febrero de 1880. Rijksmuseum Vincent van Gogh. Amsterdam.*

«¿Por qué el mayor colorista de todos, Eugène Delacroix, considera indispensable ir al sur, incluso a Africa? Evidentemente, porque es allí, y no sólo en Africa, sino también en Arlés, donde se encuentran en la naturaleza los más bellos contrastes de rojo y verde, azul y naranja, amarillo azufre y violeta.» Cuando vio Arlés por primera vez, en febrero, la campiña estaba todavía nevada, pero en las ramas de los frutales se abrían ya los primeros brotes. «Aquí hace un frío tremendo y en el campo todavía hay nieve –contaba a su hermano–. He hecho un estudio con los campos nevados y, al fondo, la ciudad. Después, dos estudios de una rama de almendro, que a pesar de todo está en flor.»

Inmediatamente después de su llegada a Arlés, el 21 de febrero de 1888, describió así el paisaje que se ofrecía ante su vista: «Arlés no me parece mayor que Breda o Mons... Pero aquí, en Arlés, el paisaje parece llano. He visto una tierra maravillosamente roja, plantada de viñas; al fondo, montañas del lila más delicado. Y los paisajes de nieve con las blancas cimas de las montañas bajo un cielo tan luminoso como la nieve misma, son como los paisajes de invierno de los japoneses.»

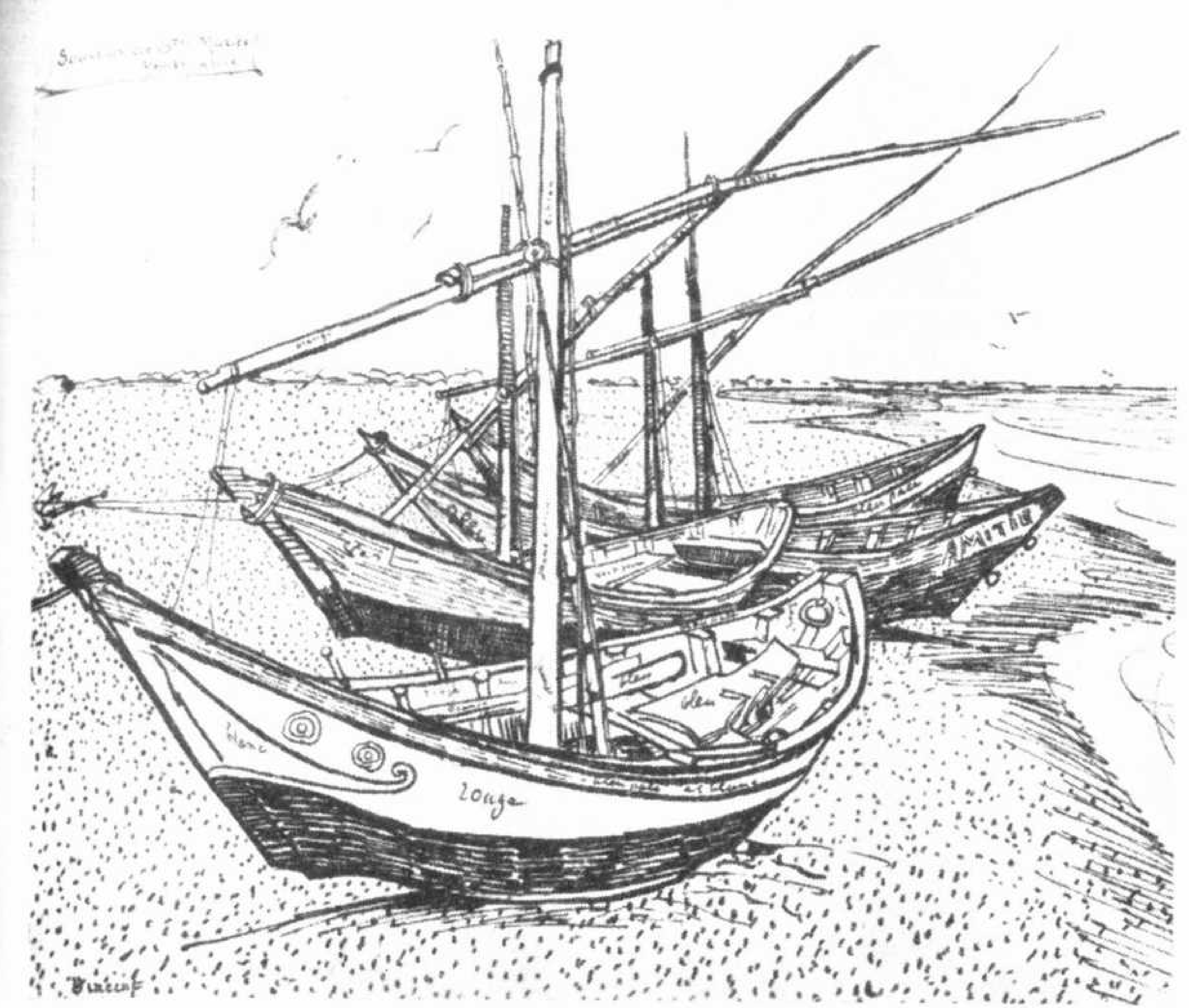
Se abandonó al goce de los colores cuando, finalmente, una temprana primavera le mostró el paisaje en su «brillo normal». Más tarde se sentía feliz y se entusiasmaba con el esplendor saturado de los colores del verano. «Todo contiene ahora oro viejo, bronce, casi cobre, y, junto a ello, el cielo verdeazulado, calentado hasta la incandescencia. De todo ello resulta un color delicioso, inmensamente armónico, con matices rotos a la Delacroix.» Y se dio cuenta de que no vivía muy lejos del viejo Cézanne: «El paisaje de Aix, donde trabaja Cézanne, es el mismo; también es la Crau. Cuando llego a casa con mi lienzo y me digo: "Mira... has conseguido exactamente los mismos tonos que el padre Cézanne", sólo quiero decir: Cézanne, *que proviene de la misma región* que Zola, los conoce hasta en su más mínimo matiz, y si consigo los mismos tonos que él es que, seguramente, las reflexiones interiores han sido las mismas...»



Es típico de Vincent alegrarse por la concordancia entre sus obras y las del viejo maestro. Cézanne, del que cuentan que una vez dijo en la pequeña tienda de Tanguy que Van Gogh pintaba como un loco, probablemente no habría sentido la misma alegría. No sólo su tendencia era completamente distinta a la de Vincent, sino que también veía el paisaje con otros ojos, precisamente porque era su patria. El holandés, que venía de un país gris y brumoso, descubrió el sur como sólo puede hacerlo un hombre del norte.

Al principio vivió en un hotel barato, mientras hacía habitable un ala de la «casa amarilla» que había alquilado y a la que se mudaría en septiembre. Aquí despertó de nuevo su idea favorita de una comuna de artistas.

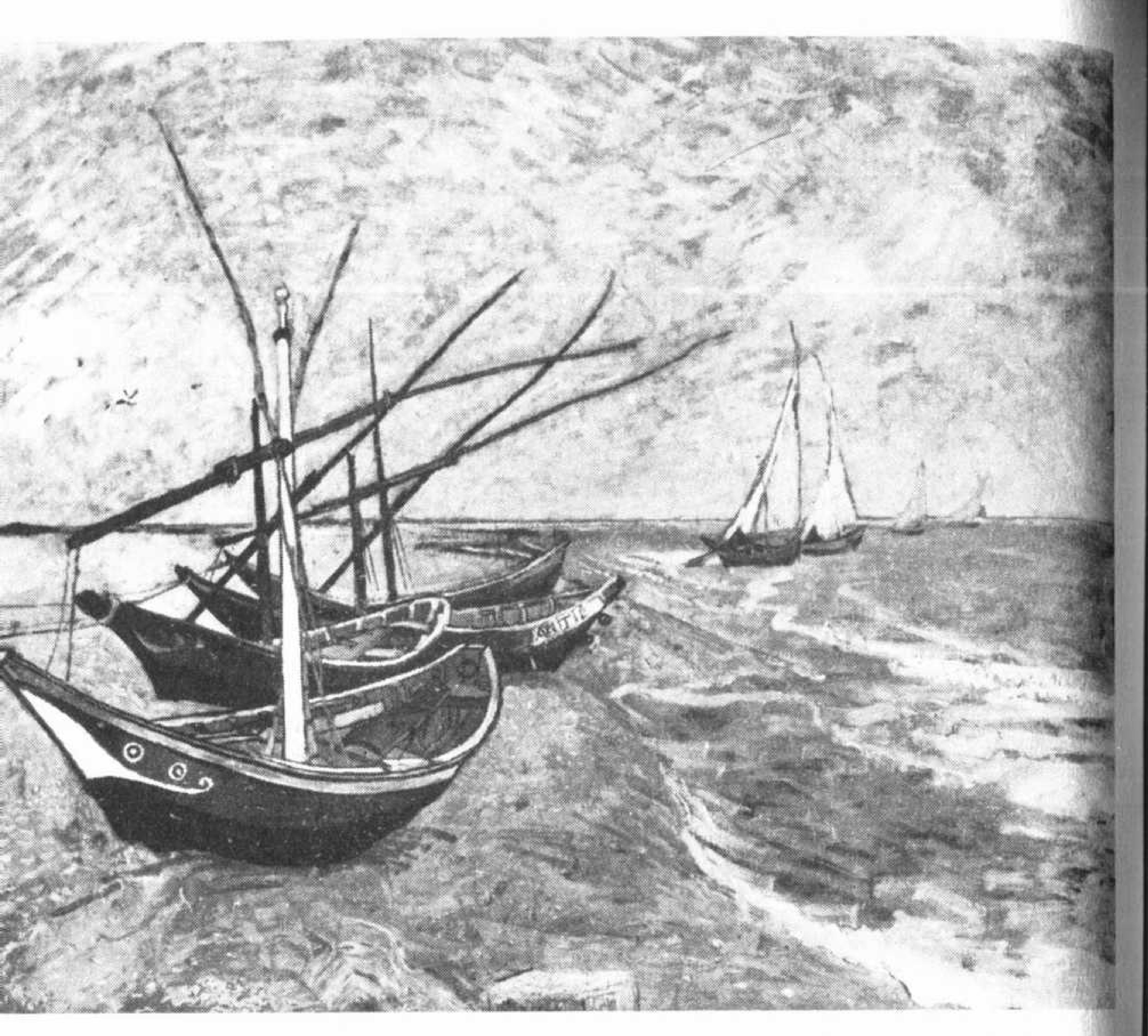
Le parecía muy posible que el «nuevo arte», que esperaba como el país soñado que nunca pisaría, se generara en los trópicos, dando la razón a Gauguin. Sin embargo, ¿no era Arlés, de momento, más adecuado para activar el sentido del color que, por ejemplo, Pont-Aven? Escribió: «En el nuevo estudio podrían vivir en todo caso dos personas, lo cual me gustaría.» En primer lugar pensó en Émile Bernard, y después en Gauguin.



Veleros en la playa de Les Saintes-Maries. Dibujo a pluma. Junio de 1888. Col. H. von Tschudi Erben.

◄ La casa amarilla en Arlés. *Septiembre de 1888. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

Desoyó los consejos de su hermano, porque se sentía fuerte y sano a pesar de su afán de trabajo. Confesó: «Sí, ahora estoy tan sano como cualquiera, cosa que antes sólo había experimentado una vez, y por poco tiempo, en Nuenen, y es muy agradable... Si se tiene salud, ha de ser posible vivir con un trozo de pan y trabajar todo el día, además de tener fuerzas para fumar y beber una copita, pues son cosas que un hombre necesita en estas circunstancias. Y, a pesar de ello, han de poderse sentir las estrellas y lo infinito ahí arriba. Entonces la vida es casi como un cuento. El que no cree aquí en el sol es ateo.» Tomó también esta velocidad vertiginosa con la que trabajaba como un signo de la convalecencia. «He hecho ya tres estudios, cosa que probablemente no hubiera conseguido en París en tan poco tiempo.» Y después: «Sólo llevo aquí



Veleros en la playa de Les Saintes-Maries. *Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

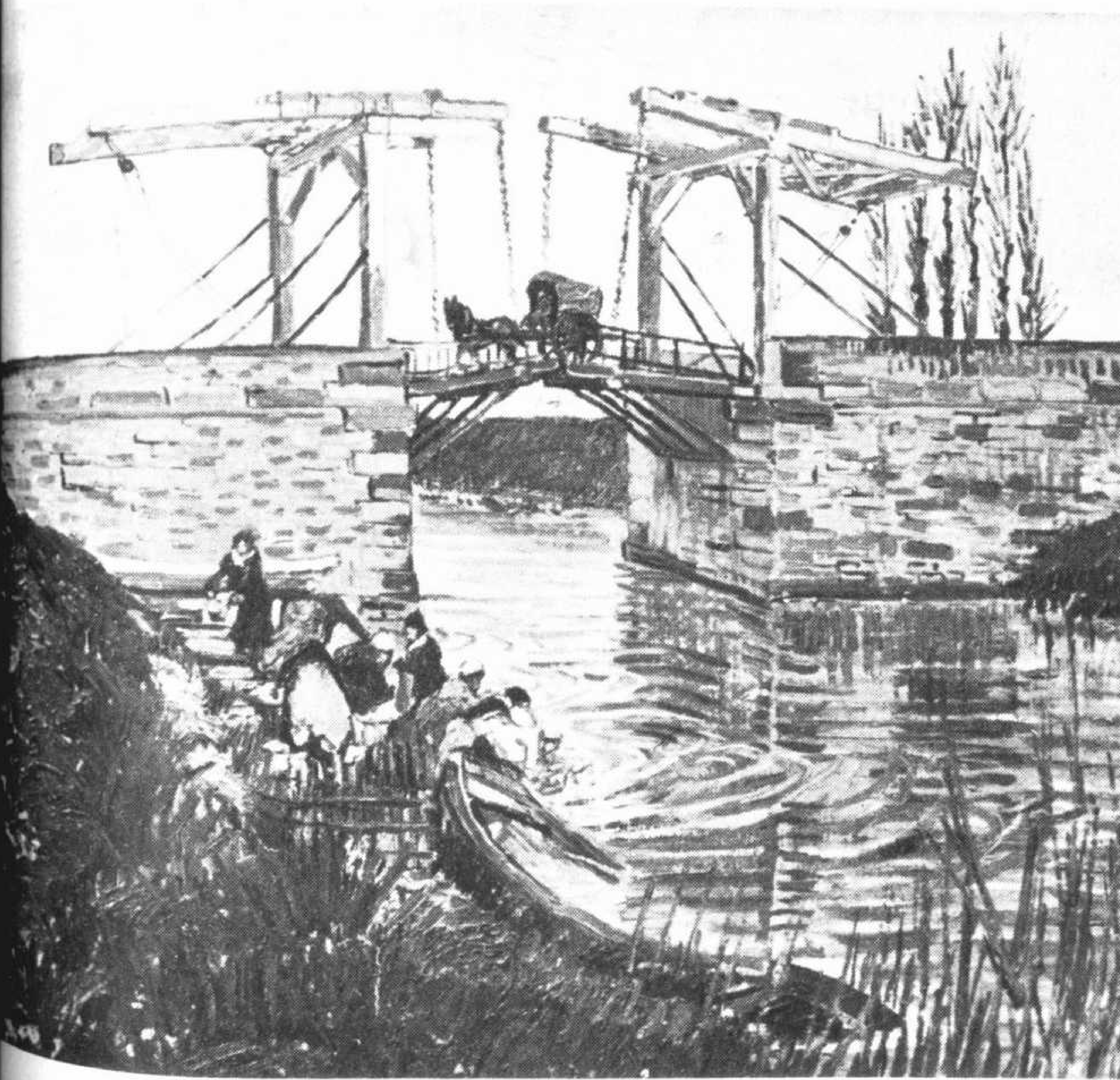
El puente de Langlois en Arlés *(1888). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.* ▸

algunos meses, pero dime: ¿hubiera podido hacer en París el dibujo con las barcas *en una sola hora*?»

Esta gran velocidad en la ejecución es tan esencial para toda la obra de Van Gogh que debemos hacer aquí un inciso y volver atrás. Si es cierto que la mano de Vincent oponía resistencia a la voluntad del dibujante o el pintor por un fallo motor, era realmente inevitable tener que espolear el torpe instrumento para que trabajara con rapidez. Vincent nunca lo dijo, pero intentaba alcanzar, superando su defecto físico, una máxima esencial para todo artista. Escribió a Theo desde La Haya: «En la vida ocurre lo mismo que en el dibujo: hay que ser rápido y decidido, emprender las cosas con energía, procurar que las líneas grandes aparezcan con la velocidad del rayo. No hay lugar para vacilaciones, para dudas; la mano no puede temblar, la mirada no puede vagar, ha de concentrarse en lo

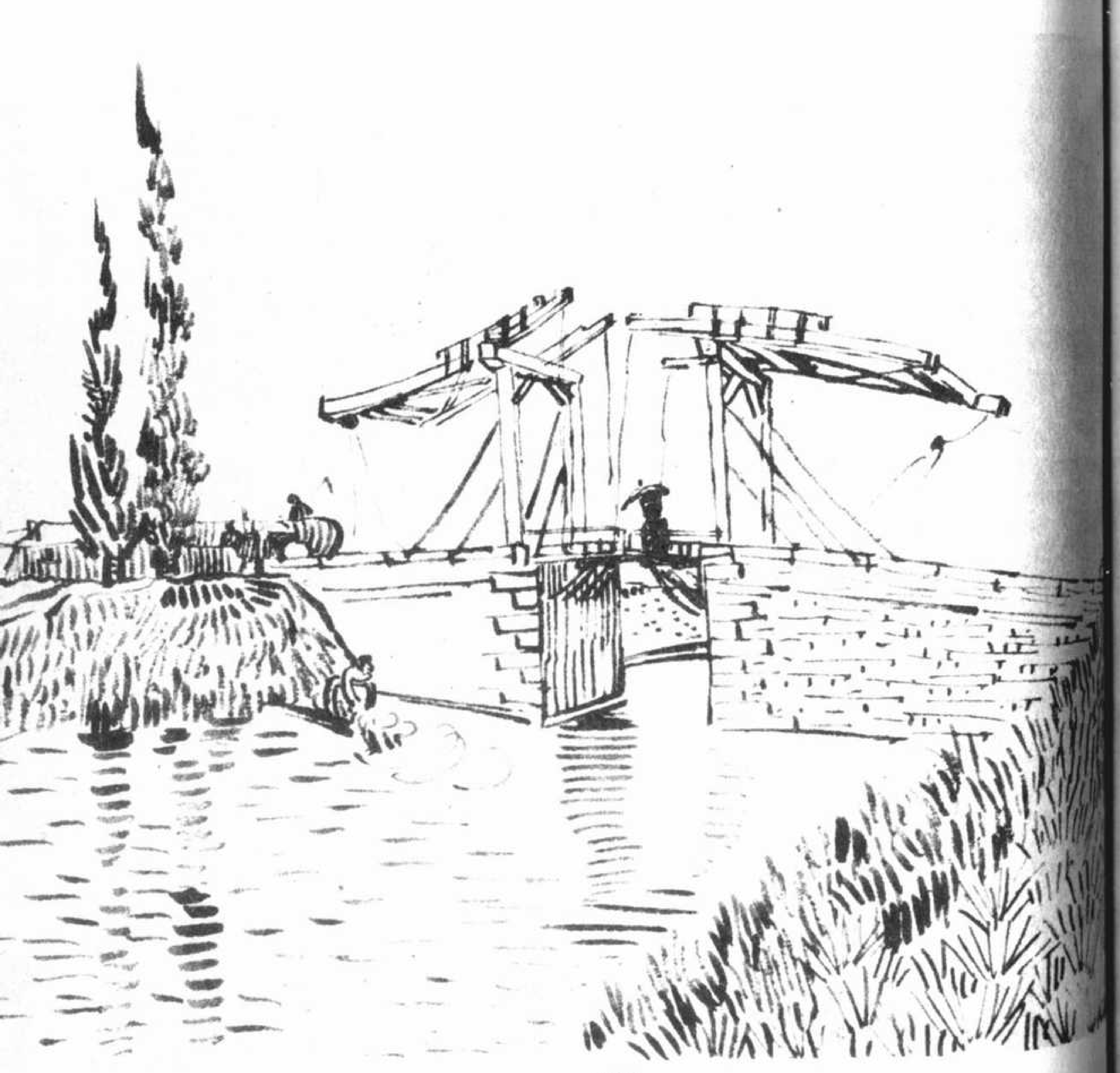
que tiene delante. Y hay que concentrarse tanto que en poco tiempo aparezca algo donde no había nada sobre la hoja o el lienzo, algo de lo que más tarde casi no se comprende cómo surgió. El tiempo del cálculo y de la reflexión ha de ser previo a la acción decidida. En el momento de actuar queda poco espacio para reflexionar o calcular.»

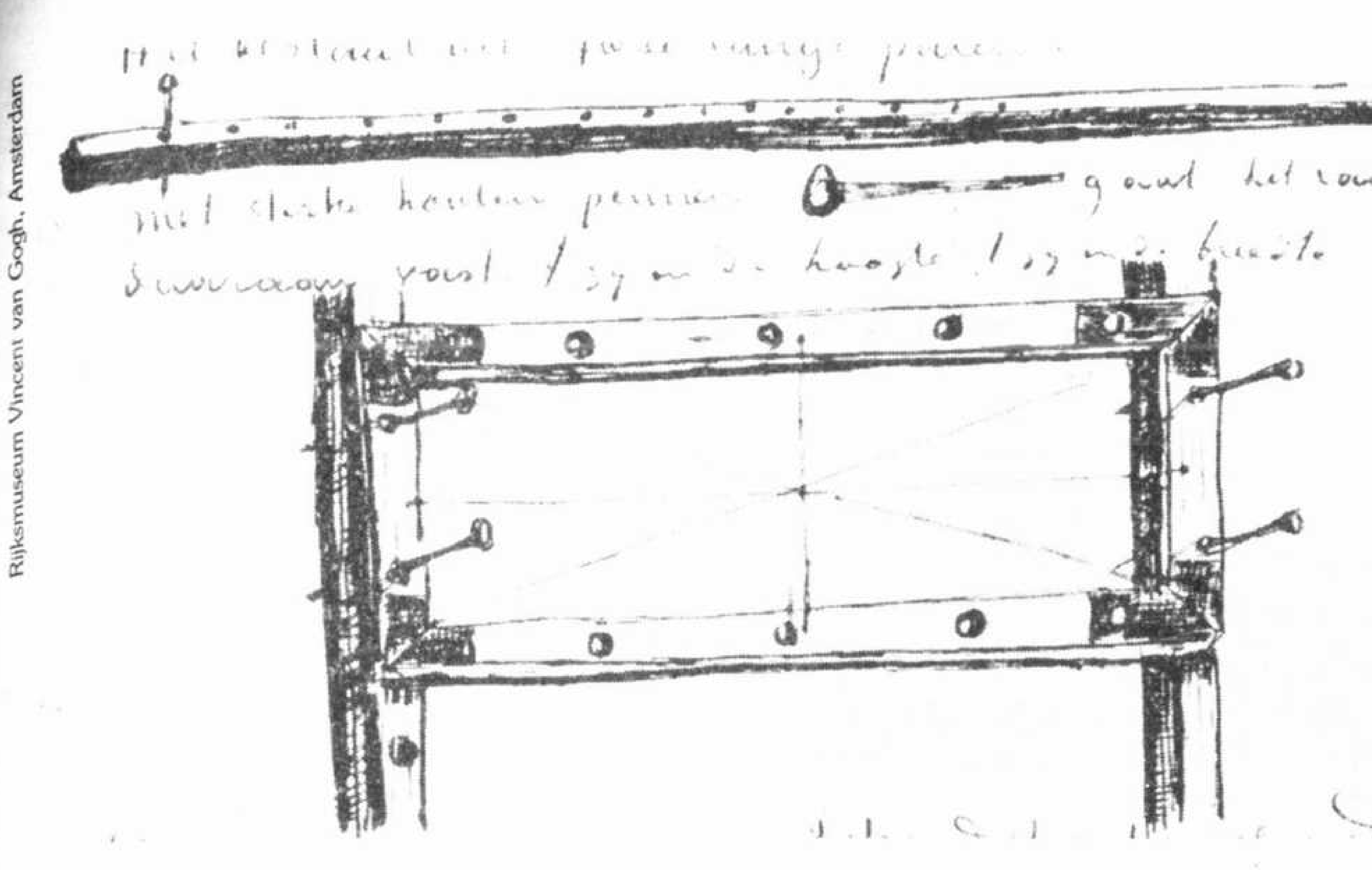
Por lo tanto, no es que Vincent actuara como un bárbaro, atacando la hoja o el lienzo. Cuando Gauguin escribió que, de entre los pintores que trabajaban según la naturaleza, era el único que pensaba, ello era correcto del principio al fin. Separaba el tiempo de la reflexión del acto de creación en sí. También a través de toda la correspondencia con Theo aparece la aseveración de que era necesario trabajar con velocidad. Hablaba de su «taquigrafía». Aseguraba: «Si se quiere conseguir armonía en un cuadro, hay que trabajar sobre húmedo, y no queda mucho tiempo para refle-



xionar.» Estaba pensando en ir a Brabante por «poco tiempo, para un trabajo duro y veloz como el rayo».

Desde Arlés defendía su rapidez en el trabajo basándose en la espontaneidad y la inspiración: «Quiero decirte de antemano que todos pensarán que trabajo demasiado deprisa. ¡No creas ni una sola palabra! Es la excitación, la honradez con el sentimiento lo que guía mi mano, y si la excitación es tan fuerte que trabajo sin ser consciente de ello, si algunas veces las pinceladas vienen en secuencias rápidas y engranan como las palabras en una conversación o una carta, no he de olvidar que no siempre fue así, y que también en el futuro vendrán muchos días de depresión en los que la inspiración fallará.» Un poco más adelante, en la misma carta, lo expresa todavía con más fuerza: «Pero, siendo responsable de mí mismo, me confío a la embriaguez del trabajo que a veces me invade, y entonces me dejo llevar hasta lo infinito...»; y, finalmente, como si quisiera defender de nuevo la rapidez en el trabajo, subra-





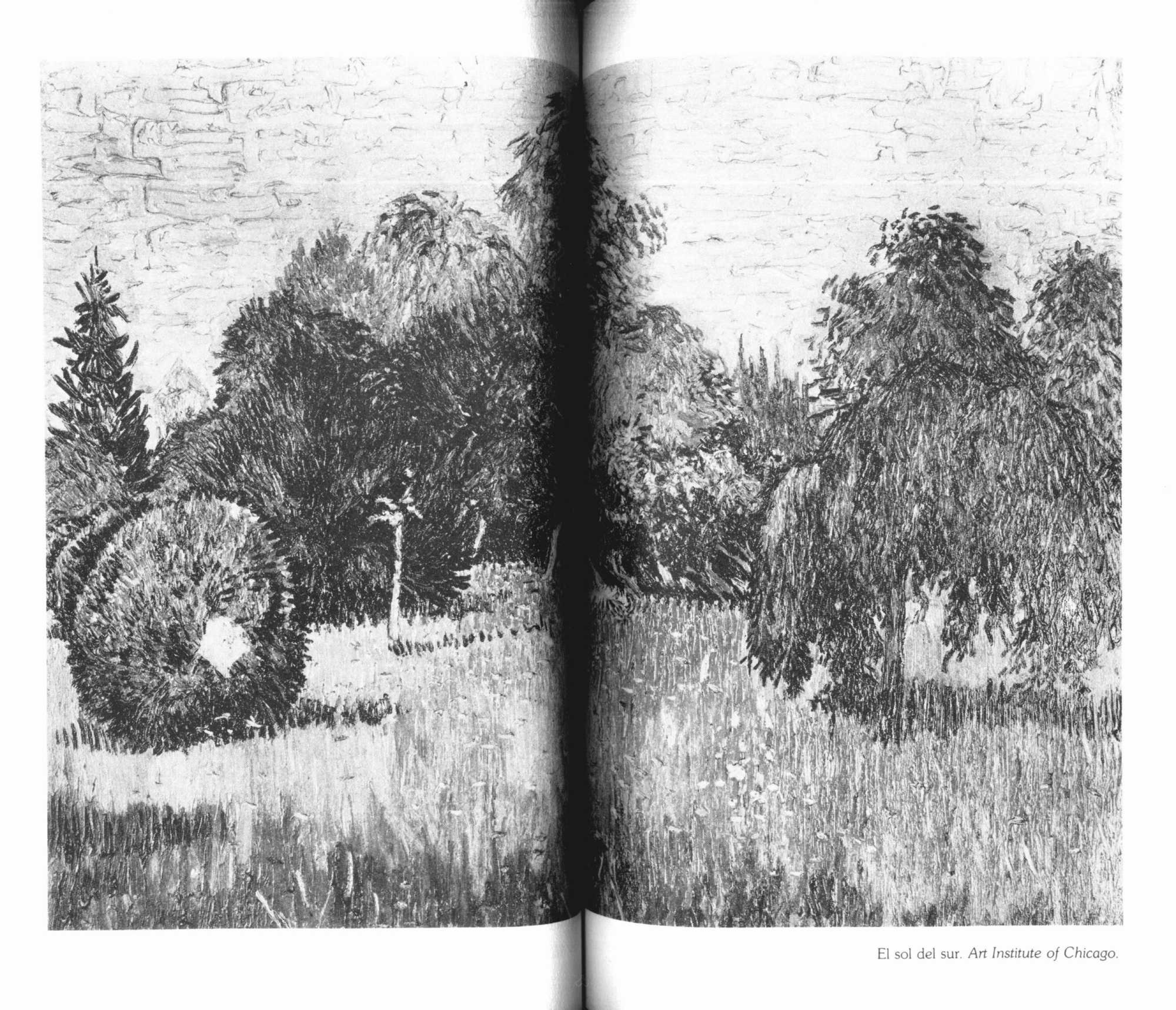
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Marco de perspectiva. Apunte realizado en una carta a Theo.

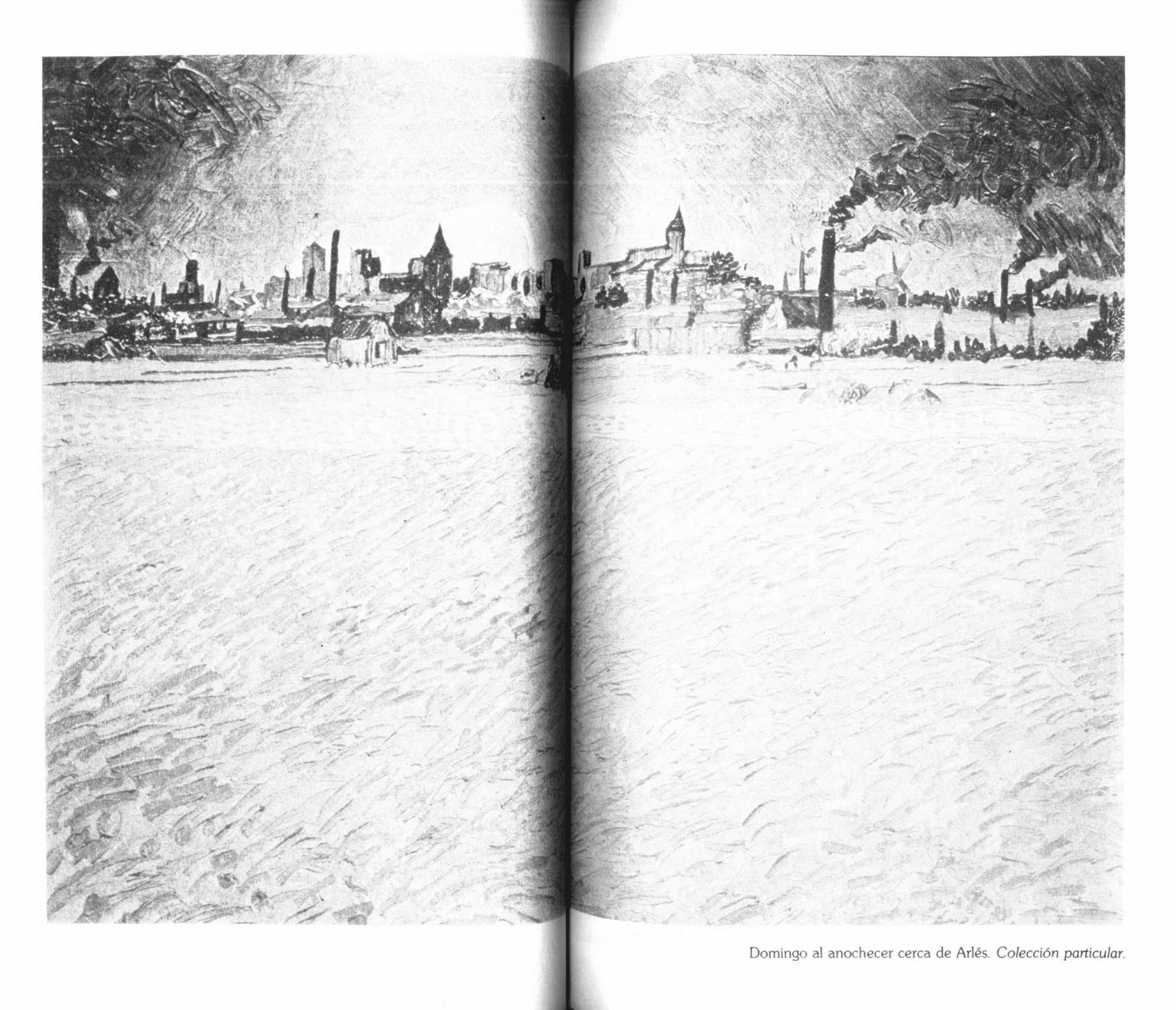
◀ *Un dibujo del puente de Langlois. Country Museum of Art, Los Angeles.*

ya con más énfasis: «Poco a poco me doy cuenta de que ciertos paisajes realizados con mayor velocidad que nunca son los mejores que he pintado jamás.»

En el sur hacía una diferencia todavía más estricta entre el trabajo previo de observar y calcular, por un lado, y el de dibujar y pintar, por otro. Vincent recorrió la región, e incluso viajó al Mediterráneo para buscar esos cuadros que pedían ser creados. Muchas veces se servía del marco de perspectiva adquirido en La Haya, y que había descrito en repetidas ocasiones a su hermano: «En mi última carta habrás encontrado un croquis de dicho marco de perspectiva. Son dos barras largas, en las que se sujeta el marco con unos fuertes tacos de madera, tanto en dirección vertical como apaisada. Así se obtiene en la playa o en el campo una vista *como a través de una ventana.*» Este rectángulo de madera encuadraba ahora una vista parcial de la belleza del sur, un trozo de vida resplandeciente y movida por el viento. El sol prestaba a todas las cosas una claridad luminosa y el viento las movía, un viento del que Vincent se quejó a menudo, puesto que le obligaba a sujetar el lienzo con tacos y a agarrar el pincel con todas sus fuerzas para que no se lo arrancara de las manos. Y era precisamente esto lo extraordinariamente difícil, lo que casi no se podía vencer: no había ningún cuadro en el que, mirado con toda tranquilidad y deteni-



El sol del sur. *Art Institute of Chicago.*



Domingo al anochecer cerca de Arlés. *Colección particular.*



miento, pudieran retocarse las líneas y los colores. No eran sólo los colores o la luz, sino también el ardor del sol lo que quería captar en la obra. No se trataba sólo del ser de las cosas, sino también de su futuro y de su crecimiento, de su movimiento, de su ser rugiente en el mistral que las avasallaba de la misma forma que a él. Todo ello quedó grabado en su mente, alucinándole, condensándose en visiones que le perseguían. Porque ahora empezaba el cálculo, un esfuerzo de momento puramente mental: cómo poder representar por medio de su paleta lo que había visto.

Vincent subrayó todo esto en una de sus cartas a Theo, que como casi todas las cartas que le envió desde el sur estaba escrita en francés. Hablaba del «trabajo cerebral que suponía el encontrar un equilibrio entre los seis colores principales: el rojo, el azul, el amarillo, el naranja, el violeta y el verde», y calificó a su ideal, Monticelli, de «colorista lógico» que había sido capaz de «realizar los cálculos más exactos y complicados con los tonos de la escala de colores, encontrando el equilibrio entre ellos».

Después escribe sobre sí mismo: «No pienses que mantengo artificialmente un estado febril; quiero que sepas que estoy haciendo continuamente complicados cálculos de los que resultan después, uno tras otro, estos cuadros tan velozmente pintados, pero que mucho antes habían sido cuidadosamente calculados.»

El mal alumno había aprendido despacio; ahora resultó ser un maestro en el arte del olvido. ¿Qué le podía decir al creador de cuadros previamente calculados un arte como el impresionista que, obedientemente, seguía la ilusión óptica de un instante, trabajando como hipnotizado por el cuadro que el mundo exterior reflejaba en la retina del observador? Vincent lo sintió con toda claridad cuando escribió: «No me extrañaría que los impresionistas comenzaran pronto a objetar contra mi forma de pintar, que más bien ha sido engendrada por las ideas de Delacroix que por las suyas. Porque, en lugar de reflejar con exactitud lo que me dicen los ojos, me sirvo del color con más arbitrariedad para ganar en fuerza expresiva.» Pero todavía iba más lejos cuando explicaba que estaba consiguiendo «una técnica de pincel sin puntillismo ni otros trucos»; y, más tarde, lo expresó categóricamente: «Ningún puntillismo, nada de rayados, nada de nada: colores planos que armonicen.»

A la distancia física de París se sumó rápidamente un distanciamiento espiritual, y a la negación del impresionismo un retorno al pasado. «Sin embargo, noto que todo lo aprendido en París *desa-*

◄ Cosecha en la Crau. *Arlés, 1888. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

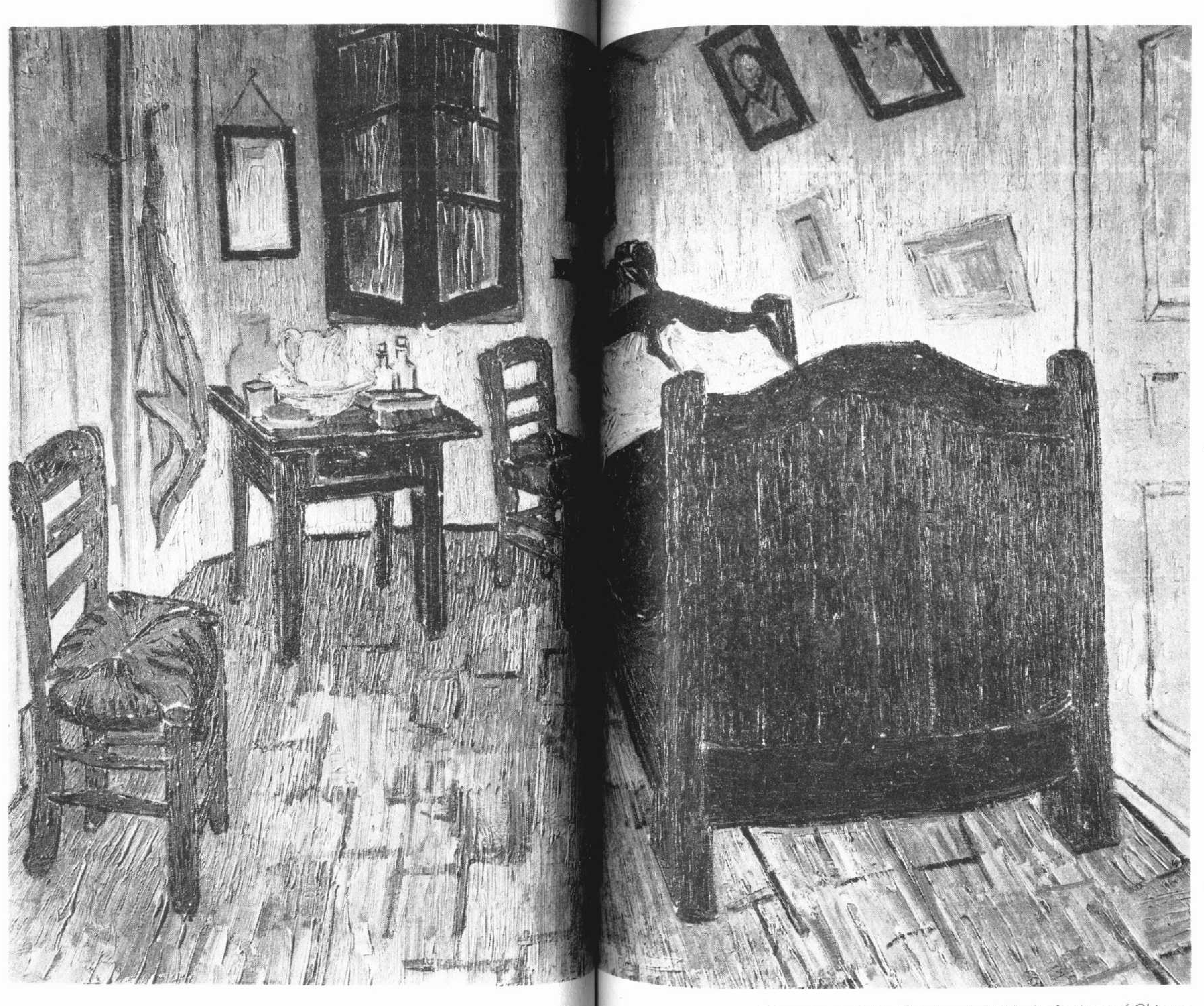
parece, mientras resurgen en mí las ideas que tuve antaño en el campo, antes de conocer a los impresionistas.» Habría que añadir que incluso antes de conocer a Cézanne, este arquitecto de cuadros luchó toda su vida con el gran problema de cómo poder transferir al plano del lienzo la imagen tridimendional. En la pintura *Cosecha en la Crau*, que Vincent había comenzado ya en junio de 1888, renunció conscientemente a cualquier *trompe l'oeil*, a los medios auxiliares de la perspectiva. Había escrito a Theo sobre el tema del cuadro de la cosecha: «Estoy trabajando en un nuevo tema –campos verdes y amarillos que llegan hasta el horizonte–, tema que ya he dibujado dos veces y que ahora repito en un cuadro al óleo. Es exactamente como un Salomon Koninck, ya sabes, el alumno de Rembrandt que pintaba gigantescos paisajes llanos.»

El recuerdo de su patria tenía mucha importancia, y no tardó en comparar este cuadro, al que tenía en una especial estima, con los del holandés Philips Koninck, al que llamó por error Salomon. Algunas semanas más tarde escribió: «Opino que las dos vistas de la Crau y de la región de las márgenes del Ródano son mis mejores dibujos a plumilla... Ya te he dicho varias veces cuánto me recuerdan la Camarga y la Crau a la vieja Holanda de los tiempos de Ruysdael excepto en la diferencia del colorido y en la claridad... Estos llanos sin fin me atraen inmensamente...: No obstante, puedes ver que no hay ningún *efecto*; a primera vista es un mapa, un plan estratégico de situación, en lo que se refiere al modo de ejecutarlo.»

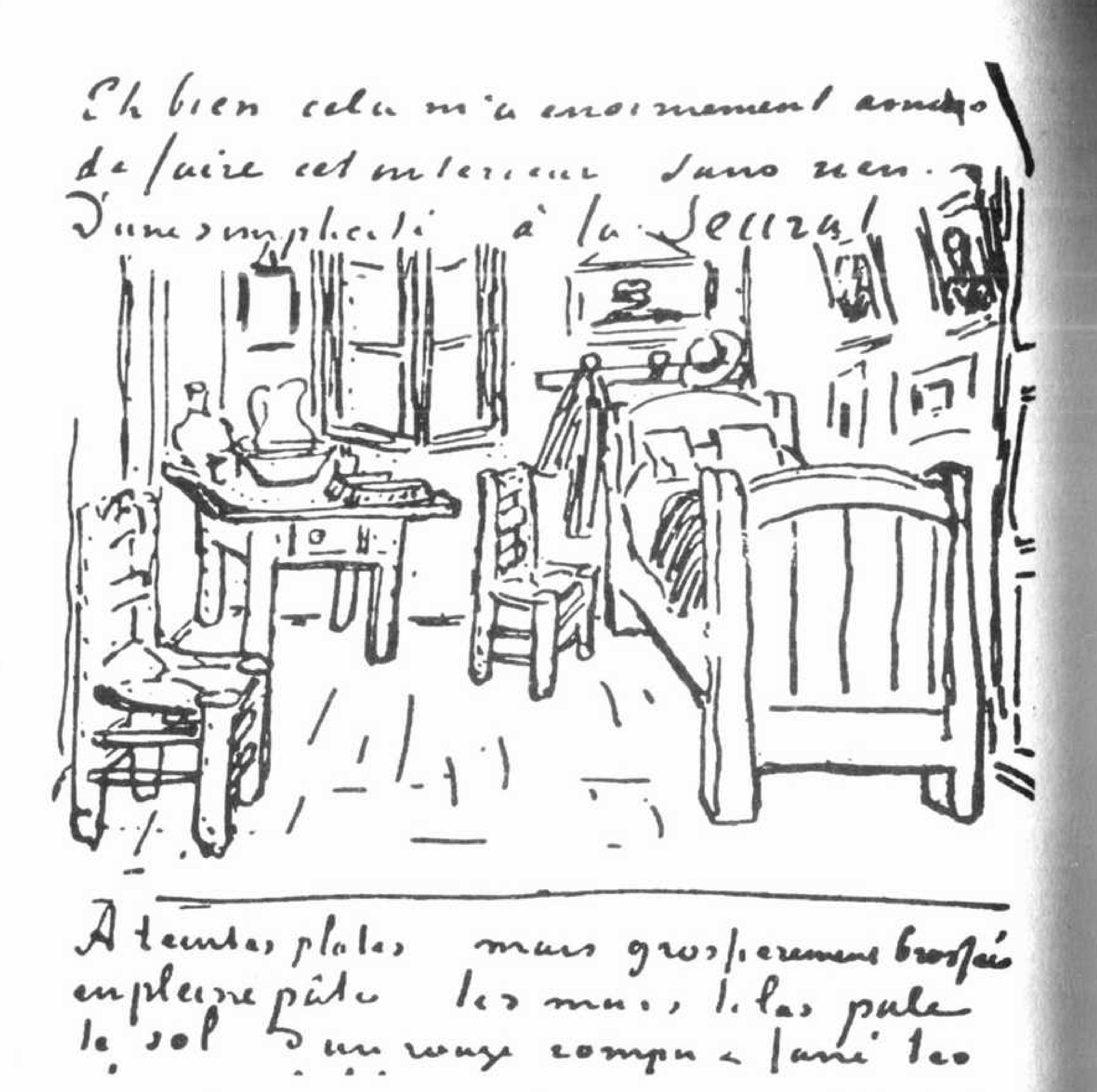
Si bien el historiador del arte Émile Langui pone a Vincent a la cabeza de los artistas «dionisíacos» para diferenciarlo de los «apolíneos», y comparte en este sentido la admiración de aquellos que consideran típico de la obra de Van Gogh el paisaje cargado de un ritmo salvaje, con los cipreses llameantes y los soles arremolinados, no hay que olvidar que, frente a estas obras, hay otras completamente diferentes, en las que se ha creado una tranquila belleza y donde la fuerza aparece contenida. El cuadro *Mi cuarto de Arlés*, con la sencillez de sus formas de grandes planos y la armonía pura de los fuertes tonos de amarillo, ofrece una impresión de alegre tranquilidad. Esto puede decirse tanto de su obra *La casa amarilla* y de los cuadros de los girasoles como de los retratos, en los cuales esa tendencia a la exageración de Vincent se descubre sólo en la acentuación de la sencillez más extrema, de la más pura humanidad. Con frecuencia parecen algo torpes y primitivos, pero es preci-



Carretera con ciprés. *Saint-Rémy, 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*



Mi cuarto de Arlés. *Octubre de 1888. Art Institute of Chicago.*



Para el cuadro Mi cuarto de Arlés *(cuyo boceto se muestra aquí), Van Gogh utiliza colores planos y empastados, brillantes: rojo, lila, amarillo cromo, verde... «Quisiera expresar con estos tonos –escribe a Theo– un reposo absoluto.»*

Florero con catorce girasoles. *Arlés, 1889. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.* ▶

samente lo inacabado, la falta de pulimento, lo que les presta su gran atractivo. Vincent escribió una vez a su hermano que apreciaba más la pintura de los niños que la de los decadentes; sin embargo, no buscaba artificialmente lo *naïf*. Veía las cosas con los ojos de un niño grande –lo que, de hecho, seguía siendo– y las recreaba con una mano maestra.

Como le costaba mucho encontrar personas dispuestas a posar para él, sus modelos eran casi siempre amigos suyos: el administrador de correos Roulin, su mujer y sus niños, el capitán de zuavos Milliet, Madame Ginoux *(La arlesiana)*... Su retrato más famoso es el conocido por el nombre de *La berceuse*, en el que pintó a madame Roulin; se llama así porque la mujer sujeta con una mano la cuerda con la que antaño se mecían las cunas. Vincent



La berceuse *(Mme. Roulin). Arlés, enero de 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

◄ El administrador de correos Joseph Roulin. *Arlés, enero-febrero de 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

solía decir que sus retratos eran «feos». Tampoco hizo una excepción con éste. Escribió a Theo: «Está mal pintado; las cromolitografías de la tienda son, desde el punto de vista técnico, infinitamente mejores....», añadiendo «... pero a pesar de ello». Lo mucho que apreciaba el cuadro queda demostrado por el hecho de que lo pintó en cinco versiones. Pensaba que quizá contenía una pequeña música de colores y esperaba poder dar consuelo con él a los hombres solitarios. Al contemplarlo, «...los marineros – por ejemplo, los pescadores de Islandia– debían sentirse como si volvieran a ser mecidos, como si escucharan de nuevo su propia canción de cuna». En una carta posterior, rogó a Theo que colgara este cuadro de manera que estuviera entre dos de sus *Girasoles*, formando con ellos un tríptico. Tal retablo secular, como se lo figuraba él, no podía estar hecho para intranquilizar al observador. Quería, como escribió a su hermano el 19 de junio de 1889, «consolar a la gente o, por lo menos, hacer una pintura llena de consuelo».

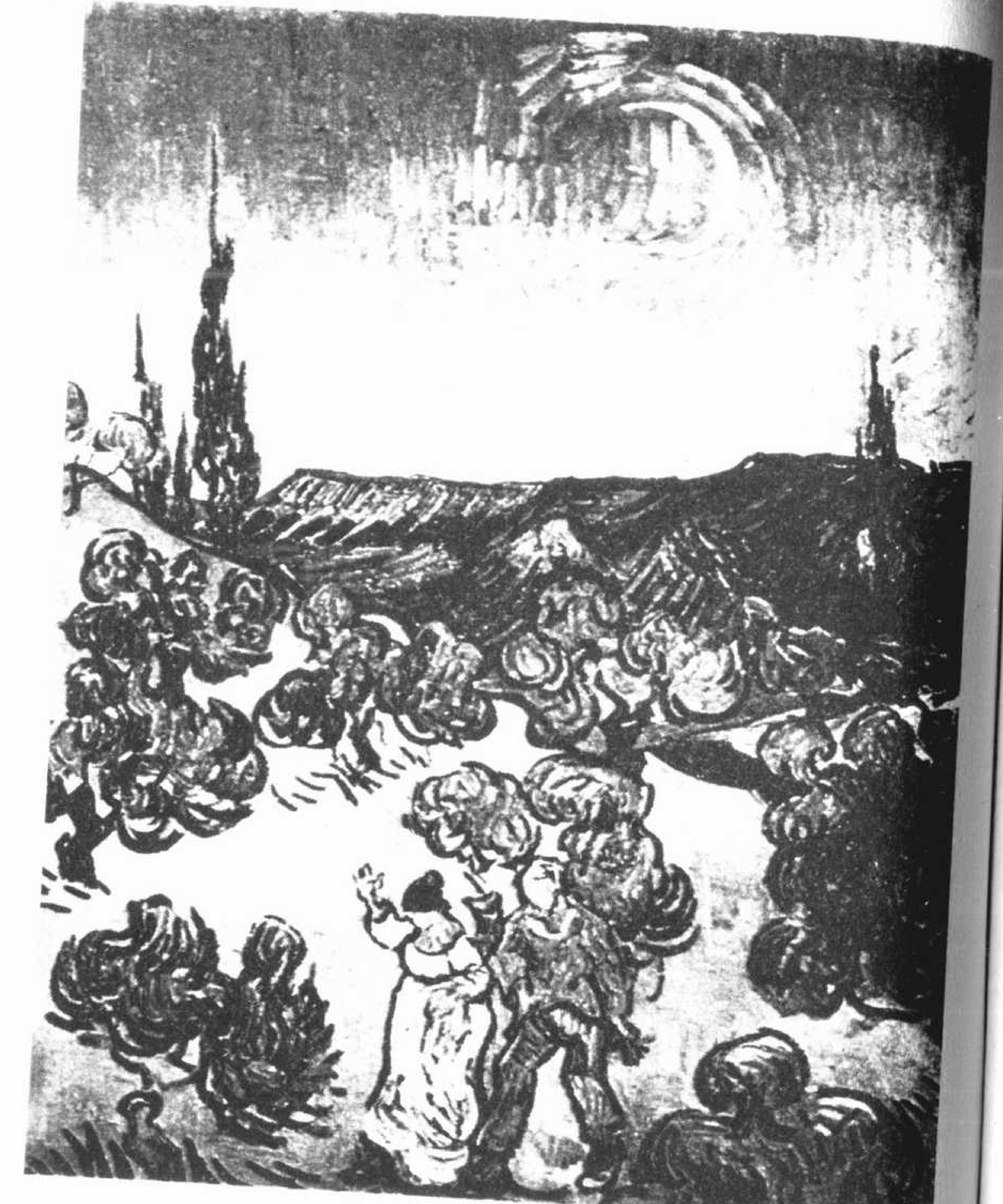
De la maestría que adquirió Van Gogh en el sur hablan del modo más elocuente los cuadros en los que demostraba su pericia técnica con una audacia sin igual. Aunque ni el impresionismo ni el neoimpresionismo tuvieron una influencia duradera sobre él, los años de París habían sido sumamente fructíferos. Ideas con las que había luchado durante mucho tiempo encontraron aquí su confirmación y cristalizaron en conceptos. Pero también aprendió allí a experimentar, por no decir a jugar, con las distintas técnicas, lo que le abrió un amplio campo para una libertad casi ilimitada. El pincel le obedecía ahora de tal forma que lo comparaba con el arco de un violín que baila sobre sus cuerdas.

Utilizaba en un mismo cuadro diferentes procedimientos de pintura. Todos los medios eran válidos si servían para conseguir el efecto deseado. Como escribió a su amigo Émile Bernard, cubría los planos con colores planos; en otros cuadros, por el contrario, daba vida a los planos con pinceladas anchas y cortas, que parecían la estructura de un muro o de una rejilla, y no vacilaba en perfilarlas con contornos. Unas veces aplicaba el color plano y otras pastoso; así había recreado la carga de flores en los árboles frutales, con pegotes de color, en los que trabajaba con el pincel duro, rayando las formas. Sin estudio previo, pintaba con el pincel directamente sobre el lienzo y demostró tener tanta seguridad que nunca hubo de retocarlo. Unas veces acentuaba el color y otras la línea, pero las

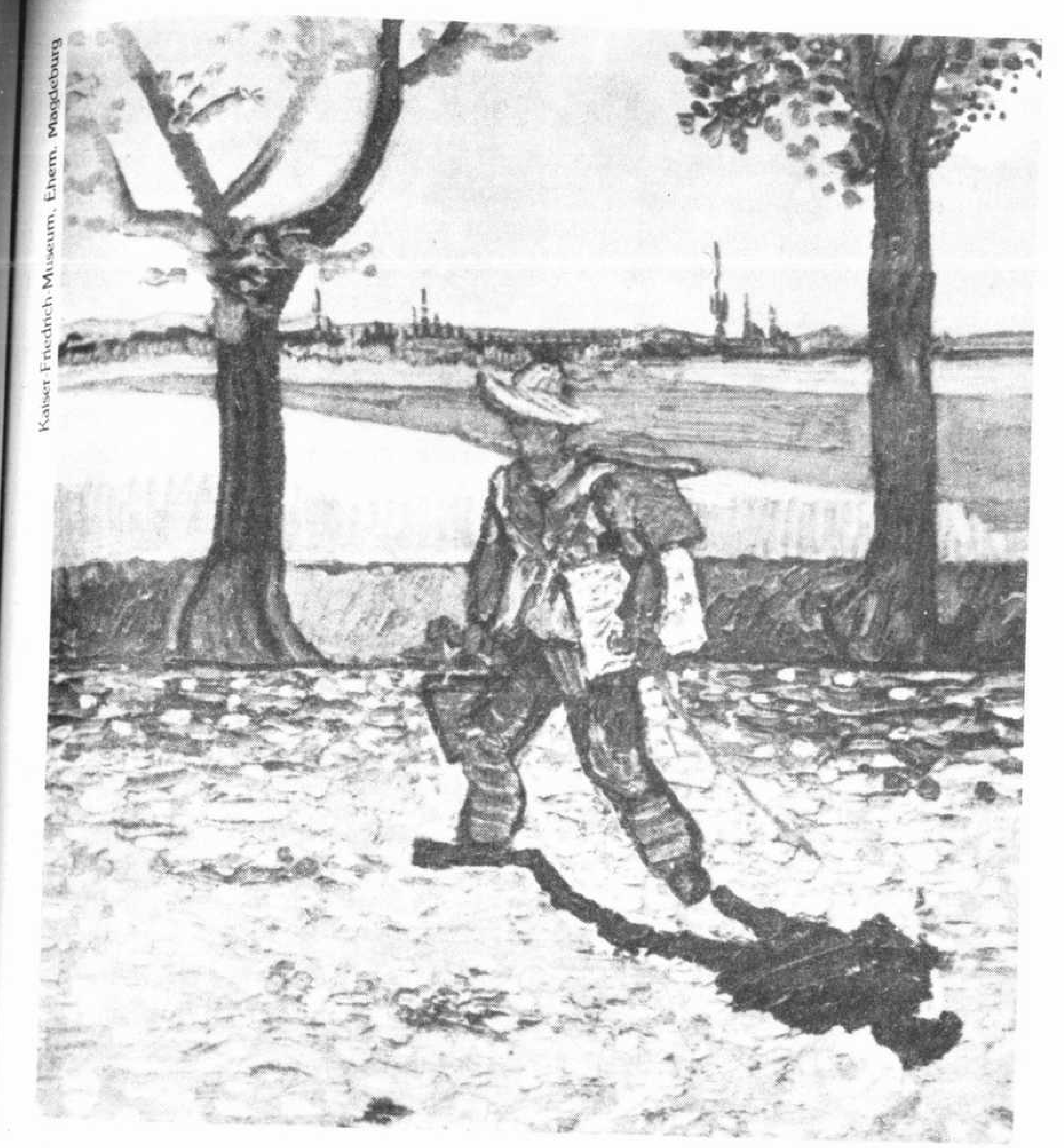




Mujeres en Bretaña. *Un mismo tema interpretado por Van Gogh (arriba, Galleria d'Arte Moderna, Milán) y Émile Bernard (colección privada).* ▸



pinceladas –que no cubrió, sino que mantuvo con toda la fuerza «de la pincelada conseguida al primer intento» –eran ya líneas en sí mismas, de forma que resultaba muy difícil discernir si la persona que creaba era un pintor que dibujaba o un dibujante que pintaba. Lo mismo que con los óleos ocurría con los dibujos hechos a pluma, que, con las líneas pastosas, parecían más bien cuadros monocromos. Tanto en los dibujos como en las pinturas dominaba un trazo de movimiento rítmico que prestaba a la obra una increíble viveza.



Kaiser Friedrich Museum, Ehem. Magdeburg

Autorretrato de Van Gogh caminando por la carretera de Tarascón. Agosto de 1888.

◀ Paseo al atardecer. *Museo de São Paulo.*

Con muy pocas excepciones, los cuadros de Vincent nacieron de la contemplación de la imagen óptica de la que destilaba su visión. Aunque se permitía frente a la naturaleza libertades como casi ningún pintor anterior a él, le seguía siendo fiel. Gauguin no hizo más que fortalecer su propia convicción cuando hablaba de la fuerza de expresión sugestiva de los colores. Muchos cuadros de Vincent son sinfonías de color, y algunos se acercan a la pintura abstracta; sin embargo, no abandonó nunca lo figurativo. Esto se explica por su enraizamiento en lo terrenal, por su amor a las cosas

y, todavía más, por su necesidad de confrontarse con la naturaleza. Pintaba al artista caminando hacia el lugar del que extraería su motivo pictórico, con su caja de pintor y su caballete bajo el brazo, mientras su sombra azul le sigue como una segunda persona. Así emprende la caza de la belleza. Mucho se subestimó cuando escribió a su hermano: «... La pintura llega a ser para mí una diversión, como la caza de conejos para los idiotas que cazan por placer.» Y trataba con humor algo muy serio cuando decía: «Ahora pinto con el mismo afán vehemente con el que un marsellés devora su bullabesa.» Aunque Vincent hubiera calculado exactamente el cuadro antes del acto de la creación, una vez confrontado con la naturaleza tenía que superar una dura prueba. Sólo entonces se descargaba la enorme tensión entre impresión y expresión, entre emoción y conmoción.

Una vez escribió a su hermano que la excitación que se apoderaba de él al contemplar la naturaleza crecía dentro de su ser hasta el desfallecimiento; y, en otra ocasión, casi con las mismas palabras, se lo repitió a Albert Aurier, el crítico de arte que le había dedicado un artículo elogioso. Ahora bien, un sentimiento que se apodera del hombre puede generar fuerza, pero nunca será la fuerza misma que capacita para la creación. En la frase siguiente dice también que esperaba, a pesar de todo, «poder seguir con el ataque al ciprés», cuyo aspecto le había emocionado tanto. ¡El ataque! Una actitud agresiva frente al sufrimiento del mundo. En las cartas a Theo escribió sobre este «ataque» dando a la palabra su sentido militar. Y a Émile Bernard le explicaba: «Cuando pinta Delacroix es como si el león devorase su presa.» Lo mismo pasaba con él; asaltaba la naturaleza que amenazaba con vencerle, y extraía su esencia, penetraba a través de su apariencia exterior a otro segundo mundo posterior, hacia aquel «infinito» del que las cosas finitas eran sólo señales.

De esta forma triunfó en lo que había soñado con tanto anhelo durante toda su vida de artista. Al principio se había mostrado como un guerrero torpe en el manejo de sus armas, pero siempre había sido consciente de que iba a vencer en la lucha. En este sentido había escrito a su hermano desde Etten en octubre de 1881, cuando todavía se contentaba con dibujar, sin atreverse a utilizar el color: «Todo comienza con la resistencia de la naturaleza contra el dibujante. Pero quien tiene intenciones serias no se deja vencer por esta resistencia; al contrario, la victoria es para él su más fuerte aliciente, y finalmente, la naturaleza y el dibujante honrado se encuentran. No hay duda, la naturaleza es intangible, pero hay que agarrarla con mano firme, y ahora que he luchado un tiempo contra ella, poco a poco se vuelve más dócil y complaciente.» Entre las cosas que había que vencer incluía también su propia mano, y sólo alcanzó la seguridad necesaria para la lucha cuando ésta empezó a obedecerle. Y es precisamente en el carácter combativo de sus esfuerzos donde hay que buscar la razón principal de la velocidad frenética con la que siempre trabajaba. Un ataque puede prepararse durante mucho tiempo, pero su ejecución sólo puede ser rápida. En las xilografías japonesas que tanto apreciaba, admiraba sobre todo la labor de aquellos artistas que captaban los planos con el lazo silbante de su trazo seguro.

Lo que ataba a Vincent a la naturaleza era la polémica que mantenía con ella, la voluntad imperiosa con la que la subyugó, borrando detalles y anécdotas y creando una verdad más allá de la realidad. Cómo una poderosa voluntad conseguía vencer un estado de excitación de igual fuerza, es algo que ya sintió Albert Aurier cuando, en su sorprendente artículo, afirmó que Vincent era un artista «con las manos brutales de un gigante y la exagerada sensibilidad de una mujer histérica», si bien añadiendo un tercer aspecto: «... con el alma de un iluminado».

Suena como una de aquellas frases que los historiadores del arte dedican con frecuencia a los artistas cuando ya no saben qué decir de ellos. Pero Vincent, de quien es difícil sospechar que se sobrestimara, dijo lo mismo a su hermano cuando le habló de aquellos instantes «en los que me sacuden el entusiasmo o la locura o la clarividencia como a un oráculo griego sobre su trípode». Y esta inspiración dejó sus huellas en la luminosa belleza de aquellos cuadros que atan al observador a lo terrenal, elevándole al mismo tiempo por encima de ello. Le atrapan con la fuerza de su música, alcanzando su mayor intensidad en el momento en que se produce el encuentro entre el hombre receptivo y el creativo.

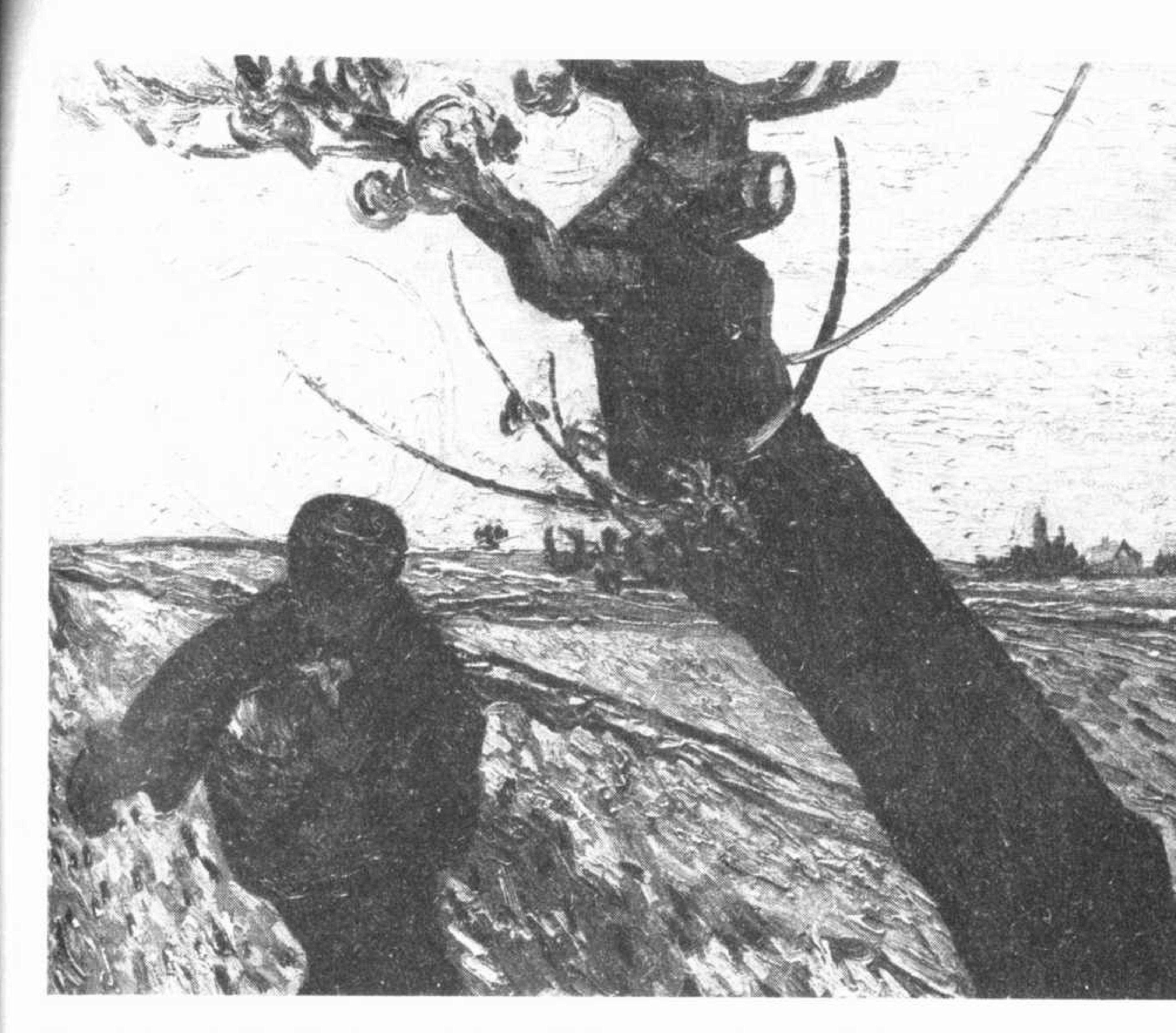
Raras veces ocurre que los anhelos y deseos de un hombre que quiere ofrecer un don a la humanidad se realicen felizmente, pero en este caso fue así. Los deseos de Vincent quedaron reflejados en una de sus cartas a Theo, que más parece un testamento legado a la posteridad: «Tanto en la vida como en la pintura puedo muy bien estar sin Dios; pero yo, que soy un hombre que sufre, no puedo estar sin algo superior a mí que es toda mi vida: la fuerza creadora. Quiero pintar a los hombres y a las mujeres con ese toque de eternidad del que antaño era símbolo la aureola y que ahora estamos intentando expresar con la luminosidad, con la vibración temblorosa de nuestros colores. Quiero expresar el amor de una pareja casando dos colores complementarios, mezclándolos y contrastándolos, consiguiendo así una vibración misteriosa de tonos que se acercan. Quiero expresar lo espiritual de una frente



El sembrador, pintura de Van Gogh basada en una obra de Millet. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

por el brillo de un tono claro sobre un fondo oscuro, la esperanza con una estrella, la pasión de un hombre con una puesta de sol luminosa.»

Si el destino le hubiera concedido una vida más larga, es muy probable que hubiera pintado la pareja de enamorados que, desgraciadamente, falta en su obra. Pero la «inmensa alegría del color» que buscaba al pintar los árboles frutales en Arlés, llenaba ya sus cuadros de esa época de una claridad solar, sin olvidar nunca la armonía de los colores. Con pleno derecho escribió a su hermana Willemien: «Al intensificar todos los colores se alcanza nuevamente la paz y la armonía. Me recuerda la música de Wagner, interpretada por una gran orquesta y no por ello menos íntima.» Había admirado la forma que tenía Monticelli de pintar el sur, todo amarillo, naranja y azufre, y lo que había aprendido de él lo vio Vincent también con los ojos de un pintor en la naturaleza: «En todas par-



Otra pintura de Van Gogh con el mismo título, conservada en el Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

tes, la bóveda del cielo es de un azul maravilloso, el sol irradia un débil amarillo azufre y es dulce y encantador como la unión del azul del cielo y el amarillo de los cuadros de Johannes Vermeer. Mi pintura no es tan bella, pero me sumerjo tanto en ella que me dejo llevar sin pensar en regla alguna.»

Precisamente en esto consistía su proeza, en olvidar las reglas, viendo y pintando lo que no se puede ver con los ojos ni reproducir con los colores. Kurt Leonhard, en su libro sobre Cézanne, dice que éste había escrito al margen de una carta: «Por lo tanto, la luz no existe para un pintor»; y con ello quería decir, con toda razón, que solamente se podía captar la luz en su refracción de los colores. También se consideraba un axioma que el Sol no se podía pintar. Sin embargo, en el óleo de Vincent *El sembrador* la estrecha franja del cielo queda totalmente ocupada por el astro y sus rayos. Con frecuencia, Vincent pintaba en sus cuadros el disco solar, como

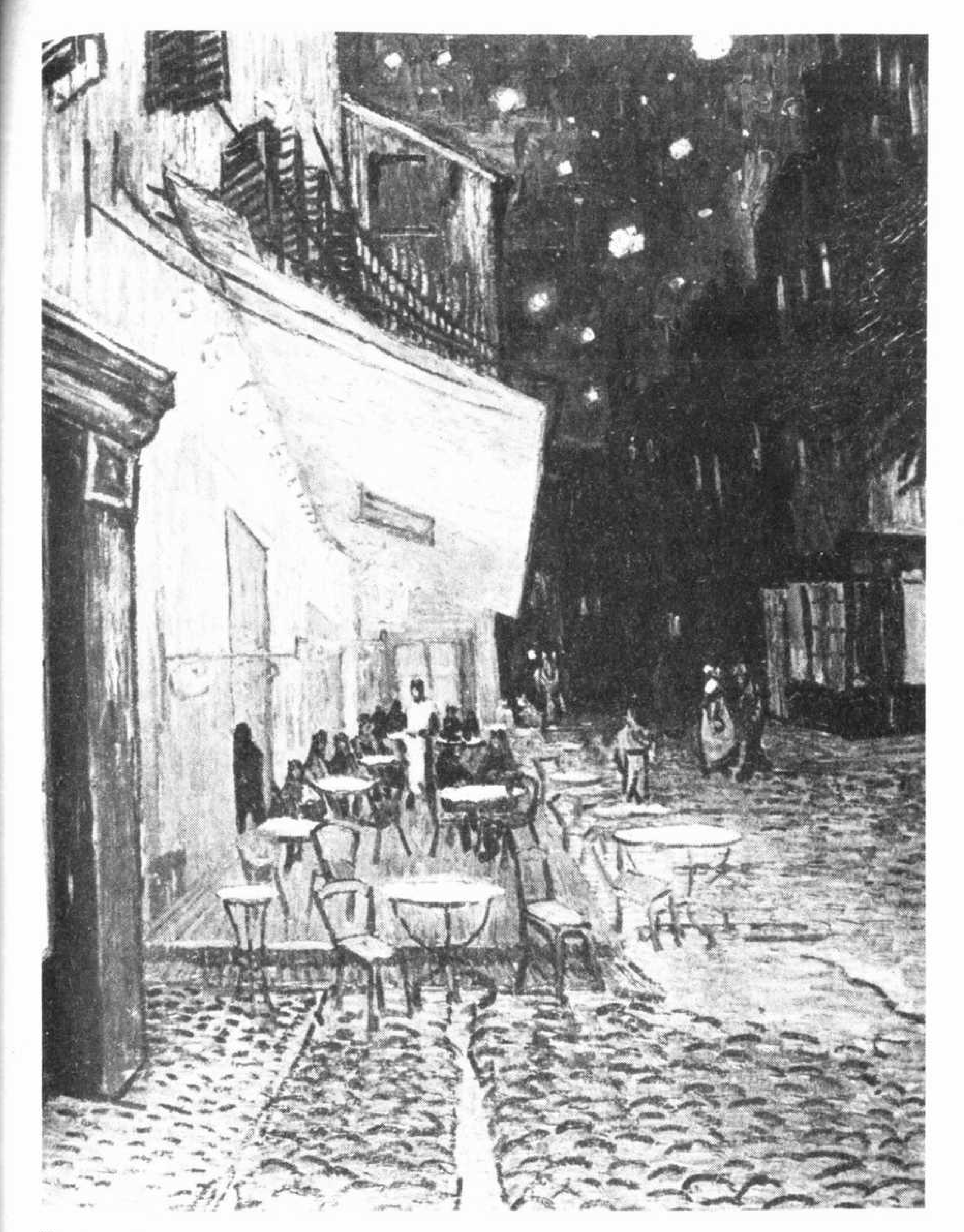
hacen los niños, y al igual que ellos lo llenaba de amarillo, siendo amarillos también los rayos proyectados por él. Ahora se puede hablar de la luz blanca, dado que el amarillo es sólo una refracción prismática de la luz. Pero a un colorista como Van Gogh no se le ocurriría reproducirla por el blanco. El amarillo se había convertido para él en el color representativo de la luz.

A Vincent le gustaba encargar los colores a Père Tanguy, aunque hubiera podido conseguir otros de mejor calidad. Lo hacía por amistad con el viejo *communard*, pero también porque sabía lo entusiasmado que estaba Tanguy precisamente con sus cuadros más luminosos. Como había notado que todos los colores con los que trabajaban los impresionistas experimentaban una fuerte tendencia a oscurecerse, pensó que lo mejor sería utilizarlos con más intensidad. El encargo de colores que hizo a su hermano nos dice lo suficiente sobre el definitivo «aclarado» de su paleta:

«10 tubos grandes de blanco de plata
5 tubos dobles de verde Veronés
3 tubos dobles de amarillo de cromo limón
3 tubos dobles de amarillo de cromo n.° 2
1 tubo doble de amarillo de cromo n.° 3
1 bermellón
3 tubos pequeños de barniz geránico
(6 tubos pequeños de barniz)
2 tubos pequeños de azul de Prusia
4 tubos pequeños de verde esmeralda.»

La mayoría de estos colores ni siquiera tocaba las paletas de los pintores holandeses de su época. Pero para Vincent tenía una importancia decisiva que Delacroix hubiera mostrado una preferencia apasionada por el amarillo limón y el azul de Prusia. Y el hecho de que en los cuadros de Monticelli luciera un amarillo tan intenso le animaba a utilizar los colores más vivos, dejándole completamente indiferente que quienes no tenían relación alguna con el color tacharan de loco a un pintor que veía la realidad con otros ojos.

Así pues, pintaba sus sinfonías en amarillo y azul, pero también hacía variaciones sobre un mismo color. Cuando descubrió que la noche podía ser más clara que el día, creó cuadros como *Exterior de café, de noche* y *Noche estrellada*. Acerca de su visión nocturna del exterior del café escribió en su séptima carta a su hermana Willemien: «Una inmensa farola amarilla ilumina la terraza, la fachada de la casa y la acera, y proyecta su luz también sobre el empedrado de la calle, que tiene tonalidades rosa-violeta. Las fachadas de la calle, por debajo del cielo azul estrellado, son azul oscuro o violeta; delante de ellas, un árbol verde. Ahí tienes una



Exterior de café, de noche, *Arlés, 1888. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

vista nocturna sin negro, sólo con unos bellos azul, violeta y verde, y, en este entorno, la plaza iluminada se convierte en un pálido amarillo azufre y verde limón.» Se disculpa por los posibles defectos del cuadro señalando que, en la oscuridad, no siempre era posible encontrar los colores justos, y continúa: «Pero es el único medio para desprenderse de esa representación convencional de la noche

con una pobre luz descolorida y blanquecina, cuando incluso una simple vela nos da los amarillos y naranjas más bellos.»

Dicen que Vincent pintaba los cuadros de noche con ayuda de su sombrero de paja de ala ancha, sobre el que sujetaba velas encendidas; pero lo más probable es que los pintara apoyado en una farola que proyectaba su luz sobre el lienzo. En septiembre de 1888 escribió a Eugène Boch: «Finalmente, un estudio del Ródano, de la ciudad iluminada por las farolas de gas que se reflejan en el río azul. Arriba, en el cielo estrellado, la Osa Mayor, con su centelleo rosa y verde sobre la superficie celeste azul cobalto, mientras que las luces de la ciudad y sus reflejos estridentes son de oro rojo y verde bronce.» Boch trabajaba por aquel entonces en Borinage, y Vincent, que quería intercambiar obras con él, pensaba que posiblemente un estudio nocturno de este tipo le gustaría más que una vista de día.

Durante su estancia en Arlés, que apenas duró un año, Vincent pintó ciento noventa óleos y realizó ciento ocho dibujos; según el cálculo de Jan Hulsker, un promedio de cuatro cuadros y dos dibujos por semana. Esto sólo pudo surgir de la embriaguez, y tenía que hacer feliz al pintor, al menos durante el acto de la creación. Con ello se fortaleció también su sentimiento de la propia dignidad. Era, como confesaba a su hermano, lo suficientemente «descarado» como para ver en su arte la prolongación de la obra de Monticelli, y esperaba, como también escribió, «alcanzar ya el próximo año» cierta seguridad. Decía a Madame Ginoux: «Llegará el momento en que su retrato se colgará en el Louvre»; pero, fiel a su forma de ser, que siempre se movía entre el entusiasmo y el desánimo, se preguntaba angustiado si su obra podría equipararse a la de los «grandes», y lo decía convencido de que nunca llegaría a nada importante en pintura.

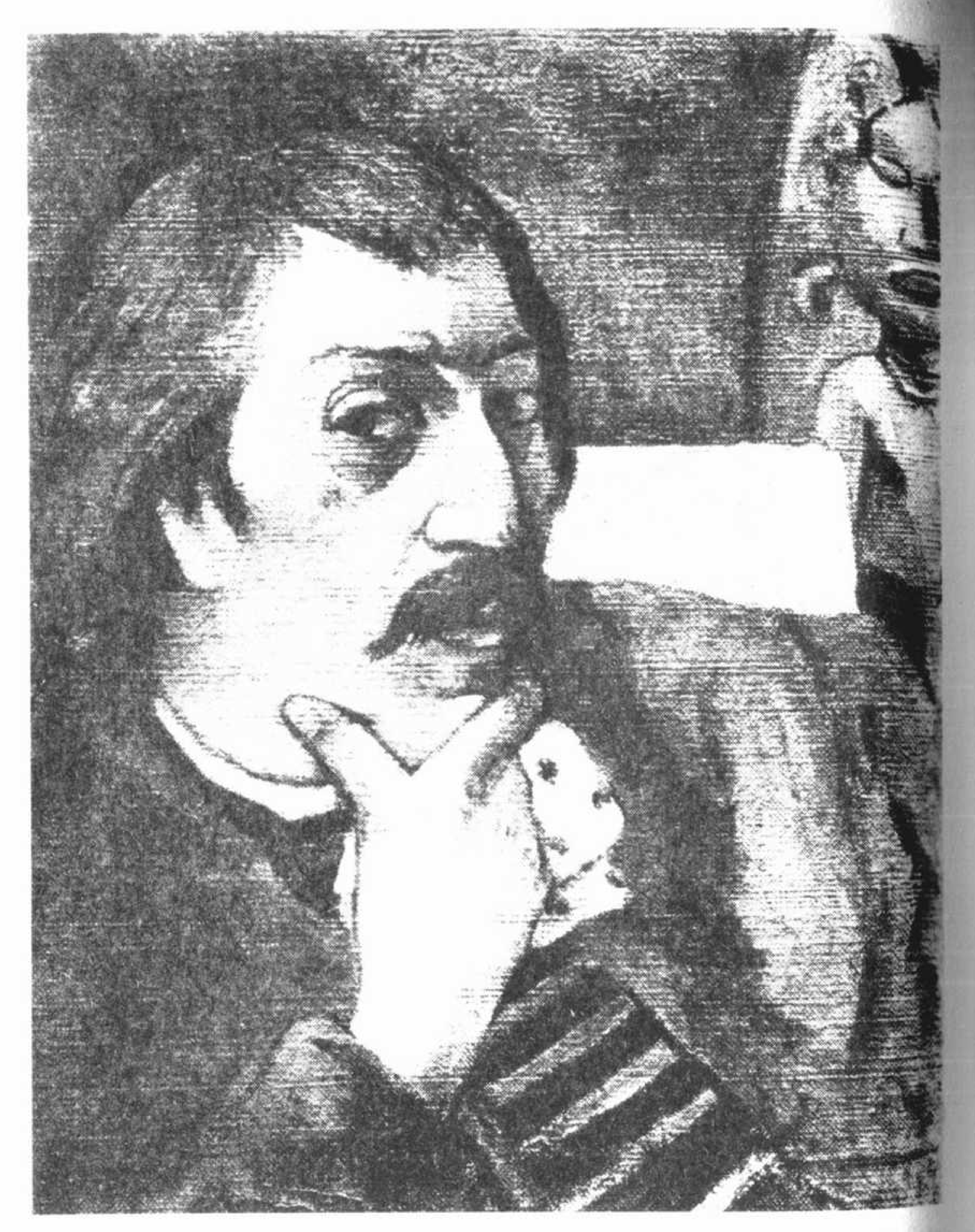
Decía esto porque ya no se atrevía a pensar que, después de la juventud perdida, agotado física y espiritualmente, pudiera crear una obra maestra, pero también porque sentía la soledad a su alrededor como un vacío en el que el esperado «nuevo arte» todo lo más podría prepararse, pero nunca llegar a realizarse. Tal y como él lo concebía, este arte no podía ser obra de una sola persona, sino únicamente de un grupo de artistas que se reunieran y se apoyaran entre sí. Entretanto esperaba en la «casa amarilla» a Gauguin, que había anunciado su visita.

8. En el umbral del miedo

Nunca había esperado una visita con tanta ansiedad, ni la había preparado con tanto esmero. Vincent había hecho todo lo posible por brindar una estancia agradable al pintor amigo. Decoró las habitaciones con sus cuadros, y trabajó como un poseso para conquistar con su obra la admiración del gran maestro que veneraba en Gauguin. Estaba dispuesto a dejarse fecundar por su genio, pero temía al mismo tiempo, sin embargo, sucumbir por completo a su influencia. Antes de la llegada del artista, al que consideraba muy superior, se esforzó en dar a su obra un estilo propio. Los cuadros que firmaba con su nombre tenían que ser «Vincents», buenos o malos, pero cuadros suyos. ¡Cuánto hubiera significado para él una sola palabra clara y amable de elogio si hubiera venido de Gauguin!

Si bien Werner Haftmann exagera al afirmar que Vincent tenía por genios a todos los artistas menos a sí mismo, es cierto, sin embargo, que consideró a Gauguin realmente como algo especial, y cometió el mismo error que Schopenhauer cuando dice que las cumbres pueden verse las caras. Es una triste verdad que los grandes solitarios –con pocas excepciones, y entre ellas Van Gogh– se gustan en un «dorado aislamiento», hasta el punto de que se podría hablar con razón de las anteojeras de los creadores. Se encierran en un círculo mágico y ni siquiera quieren ver lo que hay fuera de él.

Una humanidad pura y al propio tiempo ingenua, que no se atrofió en lo artístico, salvó a Vincent de tal limitación de su capacidad crítica. Aplicándole una frase destinada a Victo Hugo, Vincent van Gogh no se figuraba ser Vincent van Gogh. Creó cuadros porque no le estaba dado engendrar niños, se entregó al arte porque no consiguió la vida. Utilizó el amarillo como equivalente de la luz a falta de algo mejor, porque no sabía cómo expresarlo plásticamente de otra forma. Muchas veces intentó explicar lo que quería decir con este o aquel cuadro, pero nunca se sintió sujeto a ninguna escuela determinada, ni formó parte de tendencia alguna ni se sujetó a ningún programa. Las expresiones de moda entre los artis-



Autorretrato de Paul Gauguin. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

tas de vanguardia de su época, como, por ejemplo, *simbolismo*, *sintetismo* o *cloisonismo*, tuvieron en él tan poco eco como los conceptos abstractos en general.

Esto tenía su lado negativo, y era precisamente su incapacidad de definir con claridad las cosas, de fijar en su mente una determinada tendencia, de hacer un análisis intelectual, incapacidad que le había dado durante sus discusiones con otros artistas la apariencia

de un «cabeza de chorlito». Pensaba mucho, incluso demasiado, pero su pensamiento no precedía a lo concreto, antes bien se encendía en lo concreto. No obstante, cuando trataba de hablar de sus deseos íntimos sólo conseguía balbucir. Pero, ¿quién es capaz de hablar en un lenguaje bien construido sobre su anhelo de infinito, de eternidad, de inmensidad? ¿Quién puede expresar en palabras un sentimiento religioso que se cierra al misticismo y rehúye el concepto tradicional de Dios? Quizá sí hubo alguien. Fue Walt Whitman, y por ello Vincent le amaba y admiraba.

Para la gente que sabía ver, hubiera bastado una sola mirada a sus cuadros. Pero tenía que hablar, y cuando no podía hablar, escribir. Lo que decía o escribía llevaba siempre impreso el sello de la subjetividad, era confesión, autodescripción, autorrevelación. Un tema nada apropiado para ser discutido, porque cualquier contradicción podía llevarle hasta la demencia. John Rewald habla de su *selfrigthteousness*, es decir, de su *autojusticia*. Esta persuasión inamovible de su derecho, que no debería extrañar en un holandés de origen calvinista, aparentemente contrastaba con su humildad y modestia, pero en el fondo era sólo la otra cara de su carácter tímido y retraído.

Gauguin llegó a Arlés el 23 de octubre de 1888, para vivir con él en la «casa amarilla» –quizá durante un año–. Por voluntad propia no se hubiera decidido a emprender el viaje, y ciertamente no lo había hecho para prestar un favor a Vincent. Aunque más tarde hablaría de «los maravillosos cuadros de Van Gogh», queda la duda de si alguna vez vio en él a un compañero de armas a su mismo nivel, que caminaba hacia un arte nuevo. En Pont-Aven Gauguin había tenido que vivir durante meses «de prestado», y cuando Theo, que había recibido una pequeña herencia, le hizo por consejo de Vincent una propuesta económica que le liberaría durante algún tiempo de sus preocupaciones existenciales, no se hizo de rogar. Ya había apostado antes por Theo y barajaba la idea de conseguir un importe de 600.000 francos que tenían que dar al empleado de Boussod & Valadon la posibilidad de independizarse como marchante de obras de vanguardia. El antiguo agente de Bolsa llevaba en la sangre la fiebre del juego, y era «calculador», como escribió Vincent a su hermano, recalcando al mismo tiempo que no en el sentido despectivo de la palabra.

Pero Gauguin no sólo pretendía subsistir él y ayudar económicamente a su mujer, que vivía con su familia en Dinamarca, sino también conseguir sumas mucho más importantes de dinero que le permitieran emprender, después de la aventura en la Martinica, otros viajes a los trópicos. Como no confiaba en que nadie pudiera

representar sus obras con la misma energía y habilidad que Theo, estaba muy interesado en ganar sus favores. Y no se había equivocado en sus cálculos. Llevaba muy poco tiempo en Arlés cuando Theo, que había organizado una exposición de sus obras, le comunicó que se habían vendido dos de sus cuadros. Con este ingreso pudo pagar deudas y enviar dinero a su mujer. También esta escrupulosidad en los asuntos económicos era una reminiscencia de su profesión de agente de Bolsa. En cualquier caso, los primeros momentos pasados en Arlés transcurrieron bajo una buena estrella. La tragedia en que iba a terminar la visita, debido a la total diferencia de caracteres de los dos hombres, sólo iba incubándose poco a poco.

Desde que Gauguin dejara de ser un pintor dominguero para entregarse por completo a la pintura, el arte no sólo llenaba todos sus días, sino también su personalidad, hasta llegar a una identificación total con la tendencia que defendía. Estaba animado por la certeza de no ser sino precisamente Paul Gauguin. Muchas veces se ha discutido que fuera el líder del grupo de vanguardia de Pont-Aven. Por su fuerte personalidad, era el centro del círculo que, sin embargo, tenía que agradecer en gran parte su impulso espiritual a Émile Bernard. Si hoy la obra de Bernard está totalmente olvidada, y Gauguin aparece como el gran maestro de Pont-Aven, ello es debido a que la búsqueda incesante de nuevas metas dispersó a Bernard por diferentes caminos, en tanto que la imperturbabilidad prescribía a Gauguin un camino recto.

A diferencia de lo que sucedía en Arlés, de Pont-Aven salían directrices que creaban una escuela. El predominio del color puro, incluso a costa de la riqueza del colorido, la tendencia a lo ornamental, la búsqueda de la simplificación, todo ello servía a la forma que había de encerrar un contenido espiritual. Decididamente, el arte se apartaba del naturalismo y quería recuperar lo que había dominado en anteriores épocas: el poder de la fantasía, el encanto de la poesía y la profundidad de los sueños. Por esta razón, se suprimió el objeto como punto de partida. La intimidad ocupó el lugar del alegre paseo del impresionista. El artista recreaba a partir del sinfín de imágenes que recordaba, y los temas reflejados tenían un valor simbólico. Como nos cuenta Jean Cassou, Gauguin respondió así a la pregunta de qué buscaba en Bretaña: «El duelo»; esto es, un estado anímico, un contenido espiritual. Y si le hubieran preguntado sobre lo que le encantaba de los trópicos, hubiera hablado de nuevo de los valores espirituales, de la pureza y la monumentalidad de lo primitivo.

Quizá con más fuerza que él había vivido Émile Bernard la

Retrato de Madame Ginoux, L'Arlésienne, por Paul Gauguin y abajo boceto de la misma obra.



Museo de Arte de Sao Paulo



Collection of Mr. and Mrs. T.E. Hanley

atmósfera mística de Bretaña; ésta le evocaba visiones religiosas, que traducía a la iconografía del cristianismo. Van Gogh le escribió desde Saint-Rémy su opinión acerca de su cuadro *Cristo en el Monte de los Olivos*: dijo que era una «pesadilla» cuya contemplación le entristecía, y recalcó que el pintor «también puede comunicar el miedo sin tener que recurrir al histórico Monte de los Olivos». Habló de su propia lucha con la naturaleza, de la fuerza que le daba la realidad, y definió los productos de la fantasía, que llamaba abstracciones, como «peligrosos». El contenido de esta carta dirigida a Bernard nos da una idea de las discusiones que debieron de tener lugar en Arlés entre Van Gogh y Gauguin, de las cuales no sabemos nada en concreto. Lo único seguro es que Gauguin estimulaba a su amigo a pintar «con la cabeza», y que así nacieron *La lectora de novelas* y *El recuerdo de Etten*.

«Pero era incapaz de hacerlo», escribe Werner Haftmann. Le robaba precisamente aquello que hacía de cada cuadro una aventura para él: la riqueza de tensiones del campo de fuerzas que se movía entre la emoción y el aferrarse como entre dos polos. De ahí también su confesión de que las abstracciones «le cansaban». Lo mismo ocurrió con la música de colores, uno de los temas favoritos de Gauguin. «Amo tanto la verdad –escribe Vincent a su hermano– que prefiero ser zapatero antes que compositor de sonidos de color.» Su amor a la verdad era fidelidad a la vida. Lo comprendió en su forma de ser como un movimiento continuo dirigido hacia el futuro. Esto le mantenía la fe tanto en un nuevo arte como en una nueva humanidad, a pesar de su apostasía.

Precisamente en esto es donde hay que buscar la contradicción esencial entre Vincent y Gauguin. Vincent exigía del artista que pensara, y se prohibió el sueño que equiparaba lo racional con la superficialidad, recurriendo a lo elemental conocido de antemano. Pero era precisamente aquello lo que buscaba Gauguin en esas regiones vírgenes no contaminadas por la civilización. Hizo el intento, en abierta enemistad con el dominio del raciocinio, de cristalizar místicos cuadros primitivos del mundo de los pueblos primitivos: Vincent debió sentirlo como la capitulación de la razón. Era una tendencia a lo antirracional, en contra de cualquier pensamiento de progreso, lo que se reflejaba en el neocatolicismo de los franceses. Cuando más tarde –mucho más tarde, en 1903– Gauguin publicó en *Avant et Après* un relato muy subjetivo sobre los acontecimientos de Arlés, enfocándolo como una relación de cuentas, presentó el asunto como si Vincent sólo hubiera llegado a la perfección gracias a sus consejos. Sin embargo, los cuadros que pintaron los dos artistas en la misma época le desmienten. Al trabajar en el *Paseo de los Alycamps*, eligieron diferentes motivos: mientras que Gauguin pintó un paisaje con cierto encanto pintoresco, Vincent se contentó con el paseo enmarcado por los altos álamos. Su cuadro, que intensifica los colores del otoño con amarillos puros y fuertes en contraste con el cielo verde pálido, pone de manifiesto tal vehemencia pictórica que, en comparación, la de Gauguin parece una pintura casi tímida. Algo parecido puede observarse si se confrontan otros cuadros de paisajes de los dos artistas pintados en el mismo periodo.

¿Y los retratos que se hicieron mutuamente? Gauguin retrata a Vincent de perfil, mientras que Vincent retrata a Gauguin visto de espaldas. Evidentemente, estos amigos se negaron a ser modelos recíprocos. Sus conversaciones tenían, como escribió Vincent a su hermano, «una tensión eléctrica indescriptible», y después los dos estaban «agotados como las pilas eléctricas cuando se descargan». Según Benno J. Stokvis, Gauguin pensaba que la discusión sobre problemas artísticos habría causado el estado de gran excitación de Vincent. Esto es muy posible, incluso considerando que pudo haber otros factores que intervinieran igualmente.

Gauguin era un narrador fascinante y Vincent un oyente admi-

Paseo de los Alycamps. *Arlés, octubre de 1888. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*





Visión después del sermón - Jacob lucha con el ángel, *cuadro de Paul Gauguin conservado en la National Gallery of Scotland, Edimburgo.*

rado. Poco después de la llegada del amigo, escribió a Theo: «Sabía que había sido un auténtico marinero; ha luchado con todas las dificultades posibles, era un auténtico marinero. Esto me produce un gran respeto y una confianza todavía mayor en su personalidad.» Y unos renglones más abajo: «Lo que cuenta Gauguin de los trópicos parece maravilloso. Seguro que es ahí donde está el futuro de un gran renacimiento de la pintura.»

Sin duda, Gauguin habló con el mismo entusiasmo de Pont-Aven y de Bretaña. A pesar de las crecientes dificultades económicas, vivió allí un buen tiempo venerado y admirado por sus amigos pintores, inspirado por la atmósfera mística del país. Antes de abandonarlo, pintó el cuadro al que dio el doble título: *Visión después del sermón –Jacob lucha con el ángel.* Este cuadro marca un momento culminante en su desarrollo artístico: en primer plano, unas

mujeres que rezan, vistas de espaldas o de perfil, con el traje típico de Bretaña; delante de ellas se desarrolla la lucha de la que trataba el sermón. De un fondo irreal de color bermellón surge la aparición de las figuras en lucha: Jacob, en un oscuro azul-verdoso; el ángel, de azul luminoso con alas de amarillo claro muy abiertas. El tronco marrón del árbol que atraviesa el cuadro parece haberse inclinado hacia un lado para hacer sitio a la aparición.

Esta obra es un ejemplo típico de la tendencia artística que se predicaba en Pont- Aven. Las formas austeramente simplificadas, las sombras apagadas, el modelado sólo como un apunte. Cuando más tarde Gauguin expuso el cuadro en París, cosechó gran admiración en los círculos de los poetas simbolistas; por el contrario, Pissarro objetaba que el cuadro estaba en desacuerdo con «nuestra moderna filosofía, absolutamente social, antiautoritaria y antimística». Como puede verse, la obra provocó un fuerte divorcio entre los espíritus intelectuales. No hace falta preguntarse de qué lado se habría puesto Van Gogh.

Por muy fantástico que pareciera el cuadro, estaba profundamente enraizado en el suelo de Bretaña; lo cierto es que, originalmente, estaba destinado a adornar una iglesia en las proximidades de Pont-Aven.

El artista, procedente de un país que había impreso tal carácter a su arte, se encontró con el paisaje mediterráneo, y al principio le resultó extraño y nada impresionante. Así lo escribió a Bernard y, sin duda, también se lo dijo a Vincent con palabras aún más duras. Allí, en Bretaña, todo era más bello, más grande, más importante que aquí en el país loado por Vincent; y Vincent se lo creyó, perdiendo su ilusión por su «Japón». Gauguin escribió a Theo que no podía aguantar más allí, y anunció su regreso. Luego lo pensó mejor. «Creo que está harto de esta buena ciudad de Arlés, de la casa amarilla en la que trabajamos y de mí mismo», escribió Vincent a su hermano el 23 de diciembre. ¿Esperaba realmente con absoluta impasibilidad la decisión de Gauguin sobre si se quedaba o se marchaba? Así, al menos, lo dio a entender y dijo con humor: «Que se marche o se quede, lo que mejor le parezca.» ¿Acaso no se escondía detrás de esta actitud el miedo a quedarse solo de nuevo? La soledad que le esperaba debió de levantarse ante él como una terrible amenaza.

Gauguin se había quejado a Bernard no sólo de Arlés, sino también de su amigo y convecino: decía que Van Gogh admiraba su obra, pero criticaba cada cuadro que pintaba. También escribió que, como artista, no tenía nada en común con Vincent. Este «querido pintor» Vincent, al que consideraba horrible, era un romántico,



Autorretrato de Van Gogh con la oreja vendada (1889). Courtauld Institute, Londres.

en tanto que él se definía a sí mismo como «primitivo». Cuando se lee el menosprecio con el que Gauguin critica, diez años más tarde, la obra que Vincent había realizado antes de su llegada a Arlés, es fácil imaginar que allí debió de adoptar el papel de profesor. Vincent, demasiado persuadido de la superioridad de Gauguin y siempre aquejado de dudas sobre el valor de su obra, estaba dispuesto a aprender. Incluso se dejó persuadir temporalmente de que no era

necesaria la confrontación con la naturaleza. Se esforzó en hacer un arte de fantasía, tendencia en la que era inferior a Gauguin.

Estuvo aprendiendo toda su vida, y toda su vida había sido incapaz de aprender. Volvió el viejo miedo de perderse en lo extraño y le asaltó uno nuevo: ¿Habría sido inútil aquel indescriptible esfuerzo de años? ¿Los ojos del maestro no aprobaban su obra? Entonces su existencia había perdido toda razón de ser.

Gauguin tenía «éxito con las gentes de Arlés». Vincent, que se sentía estafado en la vida real, debió de sentir con especial dolor su miseria humana al lado de la fuerte personalidad del aventurero y mujeriego Gauguin. Su enfermedad estalló como una evasión hacia la locura. Ya no se puede demostrar si es cierto que intentó tirar un vaso de cristal a Gauguin o si le amenazó con una navaja de afeitar, puesto que hemos de fiarnos de las afirmaciones que éste hizo por escrito al cabo de diez años. Si no se desprendiera tan claramente de su propio relato que era un intento de autodefensa, la carta que escribió Émile Bernard a Albert Aurier el 1 de enero de 1889, esto es, algunos días después de los acontecimientos, justificaría por completo las dudas sobre la autenticidad de la acusación contra Vincent. Dice en esta carta: «Fui corriendo a ver a Gauguin, quien me contó lo ocurrido. "Un día antes de dejar Arlés –dijo– Vincent se puso a correr detrás de mí (era de noche) y yo me di la vuelta porque hacía algún tiempo que estaba muy raro y yo estaba sobre aviso. Me dijo: *Está usted callado, pero también lo estaré yo.* Yo me fui a dormir a un hotel, y cuando volví me encontré a toda la población de Arlés congregada delante de nuestra casa. Vincent había vuelto allí después de mi partida, había cogido una navaja de afeitar y se había cortado la oreja."» Es decir, cuatro días después del suceso, Gauguin no dice nada sobre una agresión de Vincent a su persona con la navaja de afeitar. Lo único seguro es la automutilación. Vincent le llevó su trozo de oreja a la prostituta Rachel, igual que un torero entrega a su dama la oreja del toro lidiado. La policía quería detener a Gauguin, porque sospechó que éste había asesinado a su amigo. Cuando se descubrió que el loco holandés todavía respiraba, le dejaron en libertad. Vincent fue ingresado en un hospital.

9. La sonrisa de la muerte

Algo se había roto en la mente de Vincent. Los diagnósticos de los médicos que se ocuparon más tarde de su caso son tan dispares que –como hace Tralbaut– tiene poco sentido relatarlos y me parece cuestionable el que el filósofo Karl Jaspers se decida por uno de esos diagnósticos para sacar conclusiones sobre la genialidad de Vincent. La enfermedad se manifestaba por ataques de diferente violencia y duración, que detenían el proceso mental debido a trastornos de la facultad perceptiva, alucinaciones auditivas y visuales, visiones de carácter religioso y debilitamiento general del nivel de consciencia, hasta el desmayo. Esto le apartó de la realidad y le condenó a la pasividad.

Esta larga enfermedad ya había comenzado cuando dejó su vida profesional y, a medida que crecía su inadaptación social, había ido abriendo una puerta a lo «ultramundano». La alteración de su psiquismo impedía ahora el desarrollo de sus fuerzas mentales, de la actividad en el mundo. La enfermedad real tenía con el estado latente de enfermo la misma relación que tiene la cicatriz con la herida que rompe la piel del individuo. Bien entendido, el estado latente previo a la enfermedad no había sido la causa de la obra creativa, pero permitió y favoreció que el enfermo sobrepasara sus propios límites. Vincent había transformado en creación consciente el impulso hacia lo superior, que tan fácilmente se deshace en ilusión, con una voluntad imperturbable y bajo el control continuo de la razón.

La prudencia a veces aconseja, en casos de emergencia, un comportamiento que puede parecer cobardía. Después de que algunos ciudadanos preocupados de Arlés exigieran el internamiento del inquietante extranjero, Vincent siguió voluntariamente a los gendarmes que fueron a buscarle y se dejó encerrar en la celda de los locos sin ofrecer resistencia alguna. Incluso pidió a su hermano que no interviniera, puesto que estaba convencido de que algún día le dejarían libre si se mantenía tranquilo. Pero asumió aquella sumisión como cobardía, y más tarde sintió no haber recurrido al



Fuente en el jardín del asilo de Saint-Rémy *(1889). Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

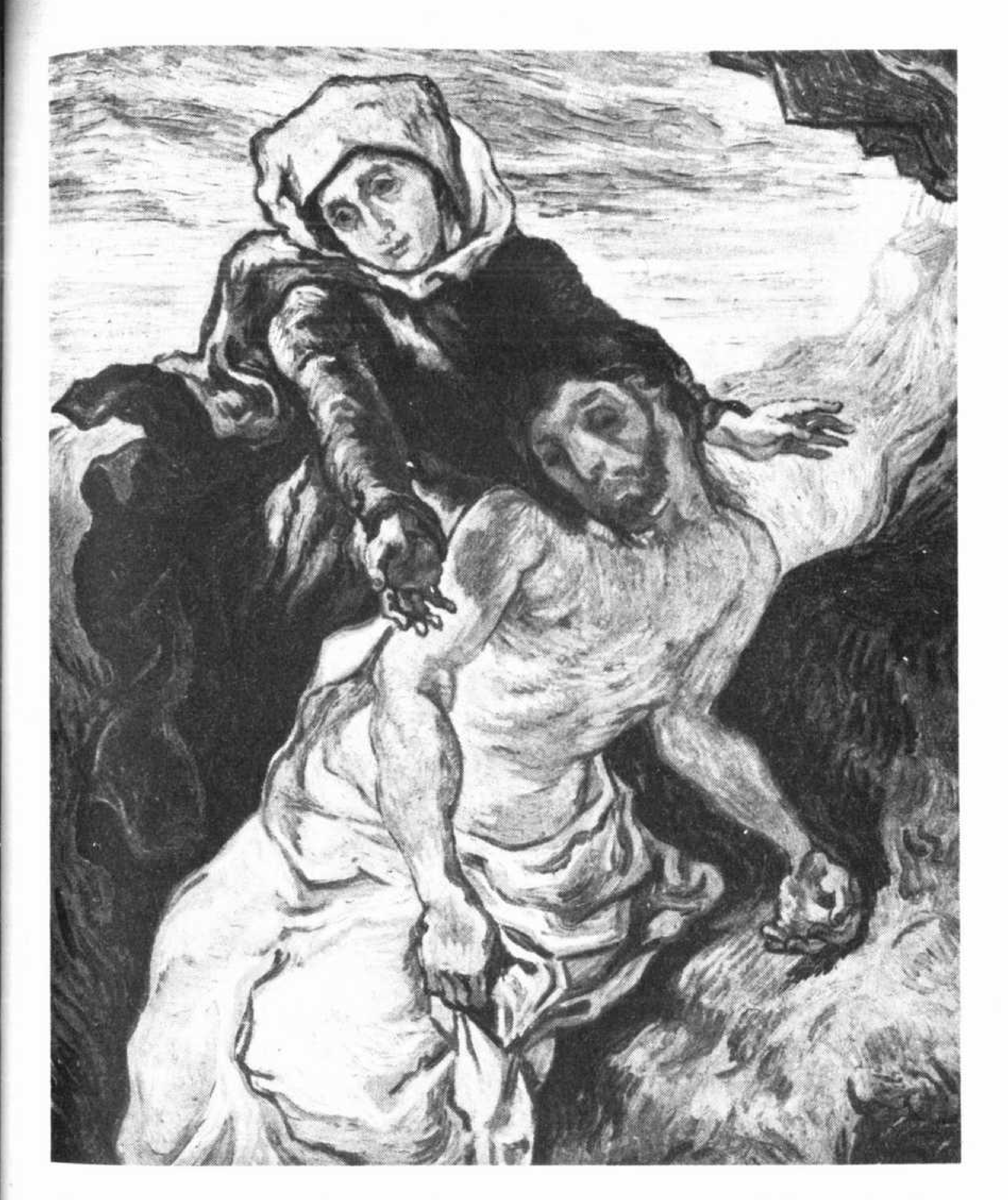
revólver para defenderse; sin embargo, con tales fantasías de violencia sólo se rebelaba contra la resignación dictada por la prudencia, y, por lo demás, no disponía de arma alguna.

Tan pronto le abandonó el trastorno mental, fue capaz de hacer una evaluación realista de su situación. Se decía que ya no podía hacerse responsable de sus actos y, por lo tanto, le estaba vedada una vida en libertad. Con el rigor despiadado que había aplicado siempre a su propia persona, se recetó una cura de caballo



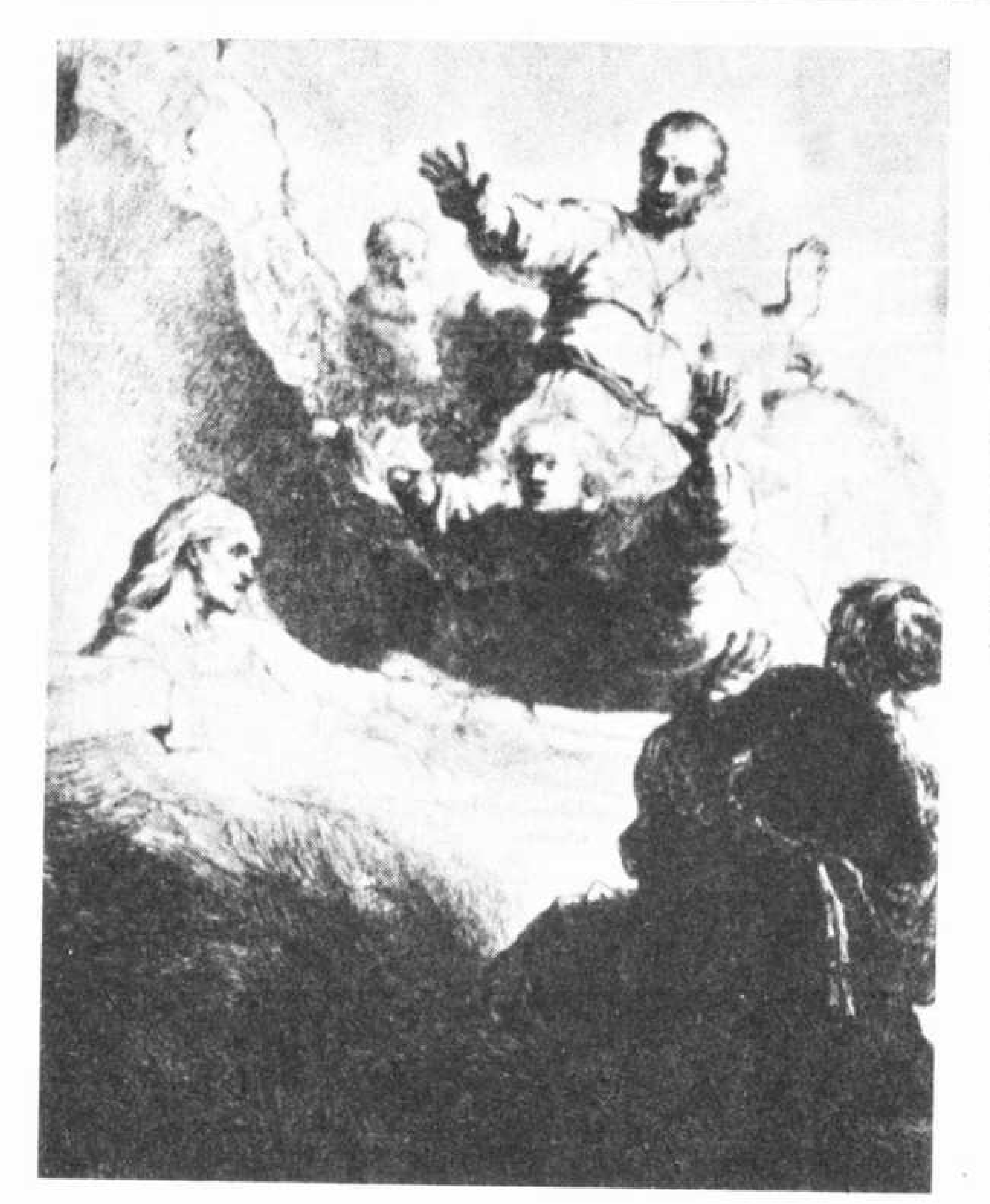
Uno de los frutos de su febril actividad pictórica durante su estancia en el hospital fue esta obra titulada Hospital en Arlés, *que refleja la tristeza de la vida de los internados en un manicomio. Colección Reinhart, Zurich.*

a modo de penitencia. Theo se opuso enérgicamente a su idea de entrar en la legión extranjera, pero comprendió que su hermano estaba necesitado de un continuo control médico y de una vida ordenada por un reglamento. El ingreso en el manicomio de Saint-Rémy, que estaba a pocos kilómetros de Arlés, fue una privación voluntaria de la libertad que Vincent se impuso para protegerse de la sociedad y proteger a la sociedad de sí mismo.



Sobre estas líneas uno de los cuadros que en torno al tema de la Pietà *pintó Van Gogh basándose en la obra original de Delacroix (página anterior, Nasjonalgalleriet, Oslo) que se conserva en el Rijksmuseum Vincent van Gogh de Amsterdam.*

De momento, la vida protegida del manicomio le hizo bien. Cuando se repitió el ataque, que había considerado hasta entonces como una «locura de artista», y cuando la esperanza de una curación total resultó cada vez más lejana, evaluó su situación con una serenidad que estaba libre del miedo superticioso ante la locura. Era una enfermedad como otra cualquiera, y Vincent creía notar que, en los intervalos entre los ataques, no sólo recuperaba su



El tema de este aguafuerte de Rembrandt, titulado Resurrección de Lázaro *(Rijksprentenkabinet, Amsterdam), fue recreado por Van Gogh en otro cuadro del mismo nombre (página siguiente) conservado en el Rijksmuseum Vincent van Gogh de Amsterdam.*

capacidad mental, sino que pensaba incluso con más tranquilidad y lucidez que antes.

El trato con los pacientes del manicomio que padecían ataques semejantes le liberó del espanto que sintió la primera vez que sucumbió a las visiones de su locura. Descubrió en sus compañeros de infortunio una disposición para ayudar a los demás y protegerlos contra los daños; lo que le diferenciaba de ellos era su deseo de actividad. No se conformaba con vegetar, sino que leía y escribía, dibujaba y pintaba. Al lado de la celda donde dormía habían puesto a su disposición un cuarto en el que podía trabajar. Más tarde, le permitieron salir del manicomio acompañado por un vigilante.

Al igual que el hospital de Arlés, el manicomio de Saint-Rémy había sido antaño un convento y los que trabajaban allí eran monjes. Cuando Vincent decidió dejar ese lugar, escribió a Theo: «Me extraña que justo yo, con mis ideas modernas, un admirador tan apasionado de Zola, de Goncourt y de todo arte profundamente sentido, tenga alucinaciones propias de una persona supersticiosa, y ocupen mi mente confusas y terribles visiones de locura religiosa, como nunca me había sucedido en el norte. Supongamos que una



persona reaccione de forma muy sensible ante su entorno: una estancia prolongada en estos viejos claustros, como el hospital de Arlés y este manicomio, ya de por sí explicaría los ataques.»

Vincent consideraba, por lo tanto, el elemento místico-religioso como algo extraño a su ser, como algo venido desde el exterior, y no le concedía ni el más mínimo espacio en su pensamiento consciente.

En las copias que realizaba de los aguafuertes de Delacroix y Rembrandt, entre otros, se ve claramente que no son en modo alguno reproducciones, ni siquiera traducciones del modelo a su idioma, sino creaciones propias que dentro de su obra ocupan un destacado lugar. Los grabados que le envió Theo a petición suya tenían la misma función que los temas del mundo exterior: se emocionaba con ellos y los captaba con la arbitrariedad del artista, cristalizando lo que era esencial para él. Así, la *Pietà* que creó a partir de la de Delacroix es un retrato de la *madre* por antonomasia. Esta sostiene al hijo que sufre, cuyas facciones son las del propio Vincent. Aún más interesante es el cuadro que pintó partiendo de la *Resurrección de Lázaro* de Rembrandt, tema que había tratado



Boceto realizado por Van Gogh para su obra Noche estrellada *(Saint-Rémy, junio de 1889). Kunsthalle, Bremen.*

Noche estrellada. *Museo de Arte Moderno, Nueva York.* ▶

además en tres aguafuertes. En estas cuatro obras, la figura de Cristo, que extiende su brazo en gesto de conjuro mientras realiza el milagro, ocupa el primer plano. Vincent expulsa de su cuadro la figura mágica y recrea el despertar, que en el aguafuerte de Rembrandt aparece al fondo. A través de la abertura de la cueva pinta un paisaje y, en lo alto, el disco amarillo del sol, de forma que el despertar de Lázaro, que se produce en el momento en que una mujer le arranca la venda de la cara, resulta ahora un acontecer paralelo al de la representación en claroscuro de Rembrandt, pero haciendo abstracción de su carácter de ilustración religiosa.

Vincent no ha pintado ningún otro cuadro que penetre tan decididamente en lo ultramundano como *Noche estrellada*, que en este aspecto deja muy atrás las vistas nocturnas creadas por él anteriormente en Arlés. Como se puede ver en el estudio previo, quería establecer una relación entre el mundo de abajo y el de arriba a través de un alto ciprés y del humo que brota de las tres chimeneas del pueblo. En el óleo sólo conserva el ciprés, que no es, ni mucho menos, una figura de estructura rígida, comparable a un obelisco egipcio, por hablar con las mismas palabras de Vincent. Surgiendo de una tierra que, con su pueblo de corte nórdico y sus montañas libremente inventadas, *crece* hacia arriba, la oscura figura del ciprés se eleva llameante hacia el cielo, que es el escenario de un acontecer cósmico. Por encima del enjambre longitudinal de estrellas que, marcado con pinceladas diagonales, forma una ancha zona de delimitación entre lo superior y lo inferior, todo gira: no sólo las estrellas, cuyo núcleo amarillo está rodeado por una aureola luminosa, sino también el cielo azul oscuro que participa del movimiento rotatorio. Dos gigantescas nebulosas de estrellas enlazadas se retuercen como espirales hacia dentro, y arriba, a la derecha, domina un gran sol que contiene el dibujo de una media luna de color naranja.

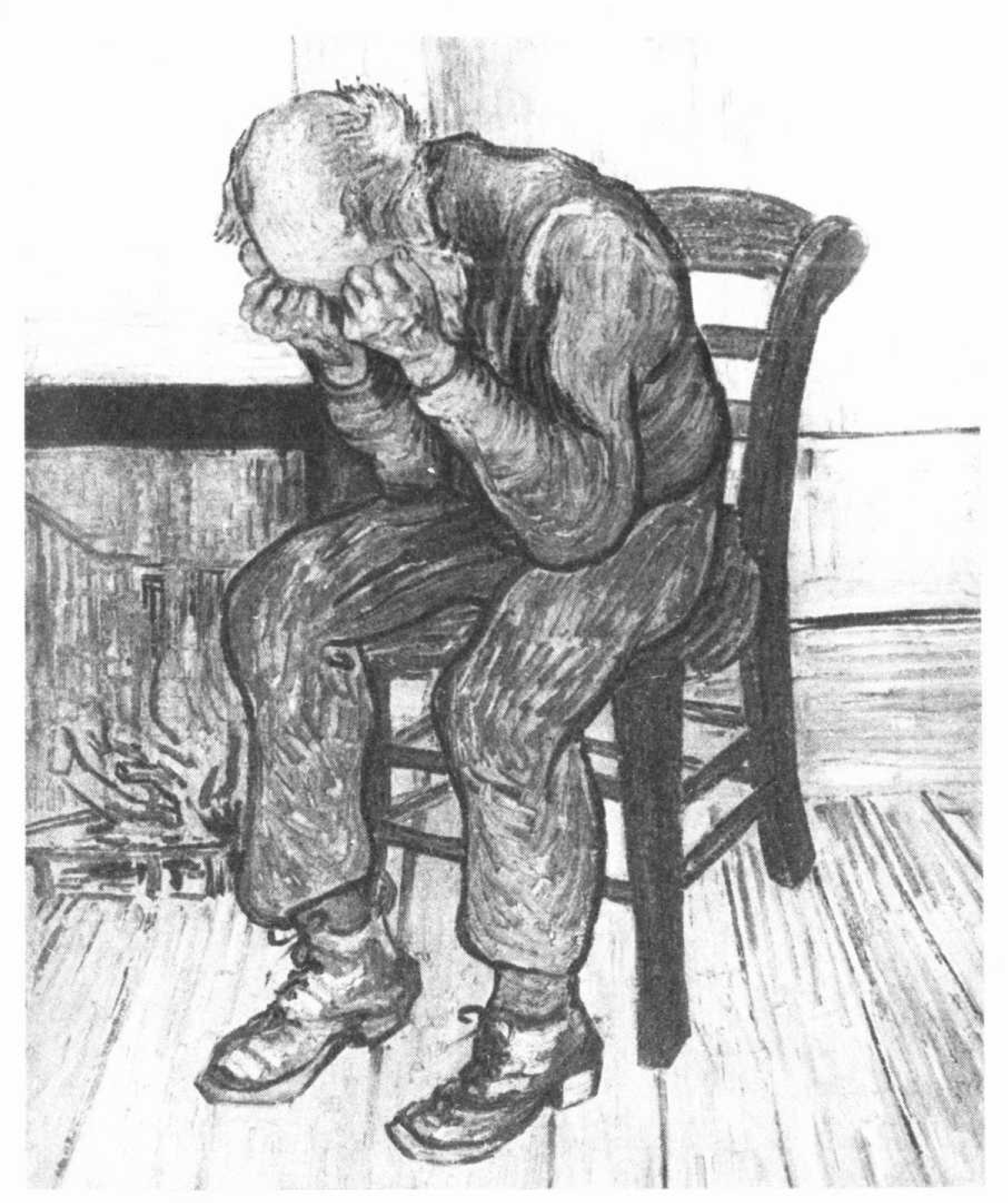
E igual que funciones en la enfermedad, Vincent vio también un significado de retorno a la salud en la victoria sobre un sufrimiento insoportable. Si bien es cierto que a veces se quejaba de



sopor, de un vago sentimiento de tristeza o debilidad física, otras veces decía que estaba en vías de curación, notando que sus fuerzas aumentaban. Consiguió así dominar su enfermedad. Es dudoso que sea cierto que sus crisis hayan sido provocadas por ciertos acontecimientos, como afirma Nájera. Hulsker lo cuestionó basándose en sus evaluaciones. Sin duda, el reencuentro con Arlés había excitado a Vincent, y es innegable que las dos visitas que hizo a la ciudad favorecieron su evasión a través de la demencia.

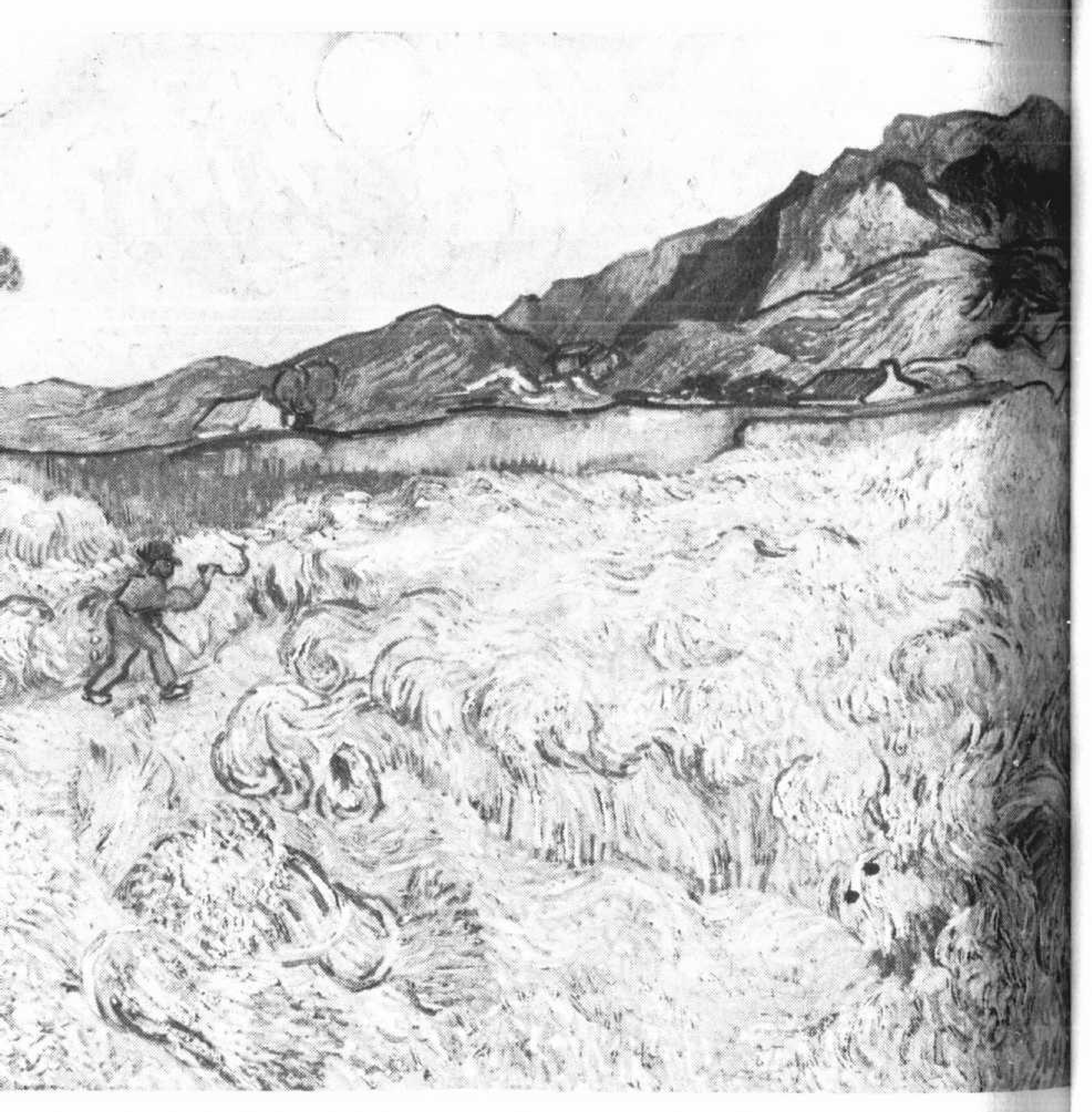
Se encontraba en ese estado en el que cualquier emoción anímica –sea de alegría o de amenaza– tendía a incidir sobre su estado físico y a afectar los puntos dañados, entre los que se contaba, además del cerebro, también el estómago. Sólo con dificultad podía soportar acontecimientos que prometieran algún éxito: el reconocimiento, por parte de los artistas, de sus obras en la exposición de los Independientes, la buena crítica de Aurier en el *Mercure de France*, la venta de un óleo por el precio de cuatrocientos francos durante la exposición de Bruselas de los *vingtistas*; todo ello llegó demasiado tarde, le ocurrió a un hombre que estaba demasiado hondamente persuadido de ser una insignificancia como artista y que no temía a nada tanto como a ser arrastrado en su deplorable estado a la luz pública.

¡Y la creciente amenaza a su existencia! Su único sostén era el hermano que ahora estaba a punto de casarse. Vincent le había rogado que «transfiriera a su mujer» el amor que había sentido por él. Tal expresión demuestra su imagen del amor, que seguía siendo infantil, como si se tratara de una cantidad determinada que habría de reducirse al repartirla. Muchas veces había comparado sus cuadros con hijos que engendraba, puesto que carecía de la capacidad procreadora, y se los enviaba a Theo como prueba de su amor. Pero Theo tuvo entonces un hijo, creó una nueva vida, y Vincent, que siempre había sentido que sus obras eran sólo un sucedáneo de la vida, dijo de su pequeño sobrino que «era mucho más interesante que los paisajes». Temía la pérdida de un amor y, además, una creciente inseguridad existencial, puesto que Theo, que ya de por sí luchaba con dificultades laborales, ahora también había de mantener a su familia. La carta de su cuñada Jo (Johanna), que le liberó de toda duda a este aspecto, era para él como un «evangelio». Pudiera haber sido muy bien la tranquilidad forzada más que la sobreexcitación lo que produjo una acumulación insuperable de sus emociones. La enfermedad le atacó justo en el momento en que estaba trabajando en su regalo de padrino para su sobrino, una joya que, en la disposición ejemplar de sus líneas, irradia una belleza del máximo encanto decorativo. Naturalmente, el psicoanalista



Hombre sentado. *Saint-Rémy, 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

puede objetar que durante el trabajo había pensado en el niño como en un rival. Mucho más significativo es, sin embargo, el hecho de que el artista se impusiera un autodominio al realizar estas *Flores de almendro sobre cielo azul* como casi es imposible detectar en cualquiera de sus otros cuadros. En la realización de esta obra mostró tener una paciencia que no era normal en él, y la llevó a tal perfección que destaca entre las demás. Verdaderamente sorprendido, observó que se había puesto enfermo mientras hacía ese trabajo.



Segador. *Junio de 1889. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

La enfermedad afectaba la producción del pintor en la medida en que provocaba interrupciones, en una ocasión incluso de meses. El miedo a nuevos ataques podía muy bien paralizar sus fuerzas de trabajo, o bien imprimirle mayor velocidad. Sin embargo, el cambio de estilo, que ya se hizo notar en las primeras obras del periodo pasado en Saint-Rémy, ha de verse en un desarrollo artístico que se imponía a pesar de la enfermedad.

Algo muy adecuado para los buscadores de símbolos, que ven unido lo masculino con lo femenino y quieren encontrar correspondencias anímicas con la agitación de la naturaleza. Vincent, naturalmente, consideró esta obra de fantasía como malograda, y Theo incluso se asustó; opinaba que su hermano haría mejor en atenerse

a lo terrenal para conservar su recuperada tranquilidad. Sin embargo, la agitación se encuentra aquí artísticamente domada, severamente disciplinada, y carece del más mínimo asomo de misticismo. El cuadro sería más bien un arabesco artístico y despertaría la impresión de una estilización acentuada si las líneas redondas y curvas fueran lisas. Pero, en vez de esto, se curvan y giran «como las vetas en la madera vieja», y la estructura de la superficie rugosa del cuadro recuerda la vida orgánica.

Al igual que la obcecación religiosa, también se han expulsado de los cuadros las deprimentes ideas de la muerte. El propio Vincent confesó que en el *Segador* veía una imagen de la muerte y, en el trigo que éste segaba, a los hombres. «Pero –añade– esta muerte no tiene nada de triste, ocurre a la luz del día bajo un sol que lo envuelve todo con una fina luz dorada.» En la misma carta vuelve sobre la imagen de la muerte, con la que busca «casi la sonrisa». Sin duda hace aquí alusión a una cita que se refiere a la muerte de su gran ideal: «Así murió –casi sonriendo– Eugène Delacroix....»

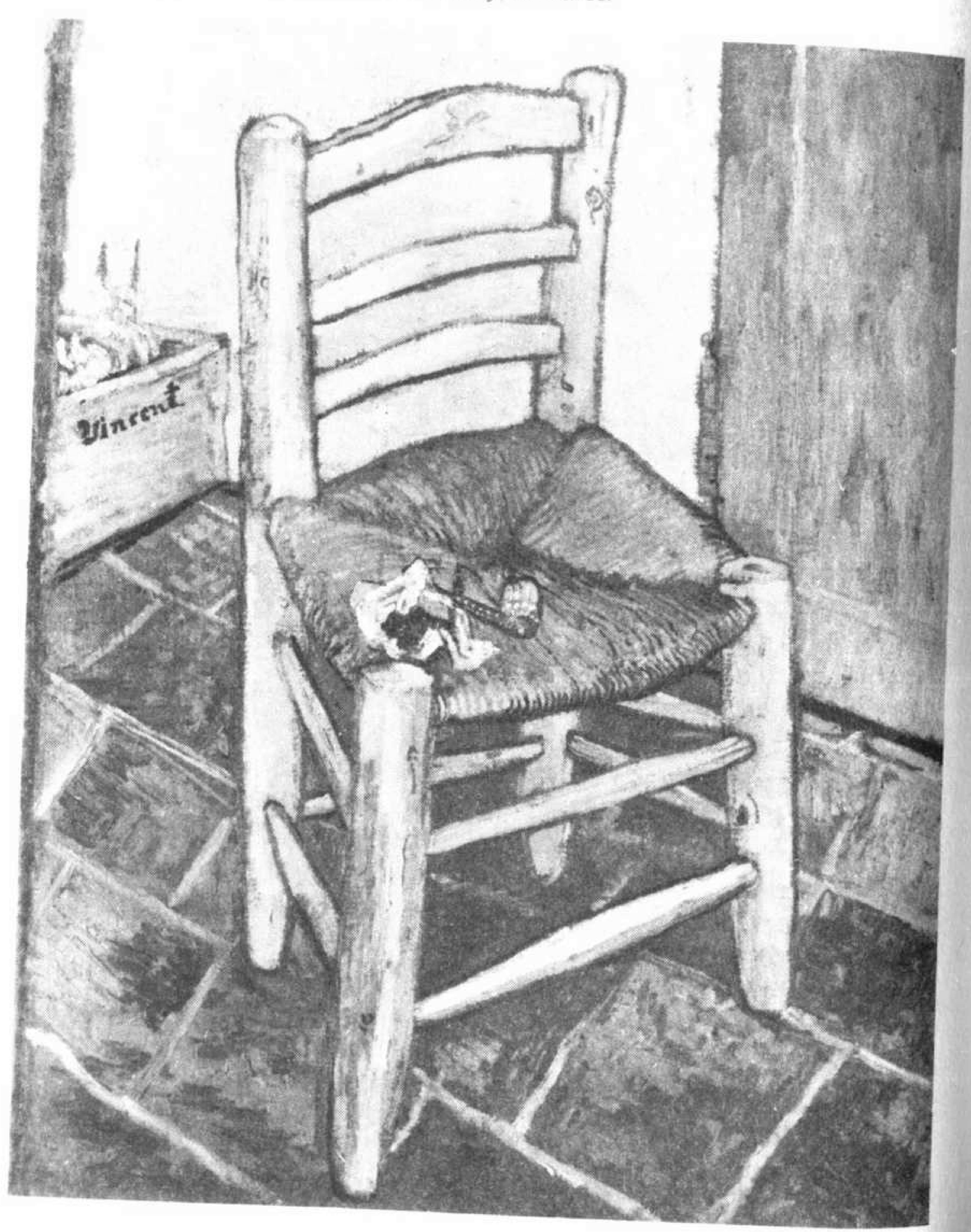
Tenía la intención de enviar una copia de este cuadro a su anciana madre. Pensaba que ella lo entendería «porque es realmente tan sencillo como las burdas xilografías que se pueden encontrar en los calendarios de campesinos». El mismo significado tiene la observación: «Por lo menos me parece cómico que lo haya visto así a través de las rejas de una celda de manicomio.»

Hay que poner en duda lo que opina el psicoanalista Nájera acerca de que Vincent había visto ya entonces en la muerte una liberación de su vida. En esta época, a punto de cumplir treinta y siete años, pensaba que tal vez acabaría decidiéndose por un puro arte de la fantasía «cuando fuera viejo». Solamente sufría durante los ataques, y en cuanto se veía libre de ellos, afirmaba que «prefería la enfermedad declarada a la enfermedad latente que ya llevaba dentro en París». Había conservado su fe en la vida y se esforzaba en afirmarla a pesar de todos los obstáculos. Su credo era: «¡La diferencia entre la suerte y el infortunio! Los dos son útiles; la muerte o la desaparición... es tan relativo como la vida misma. Esta fe permanece inamovible incluso ante una confusa e inquietante enfermedad.» Así pues, hizo a la muerte partícipe de la vida y no la sintió como un final.

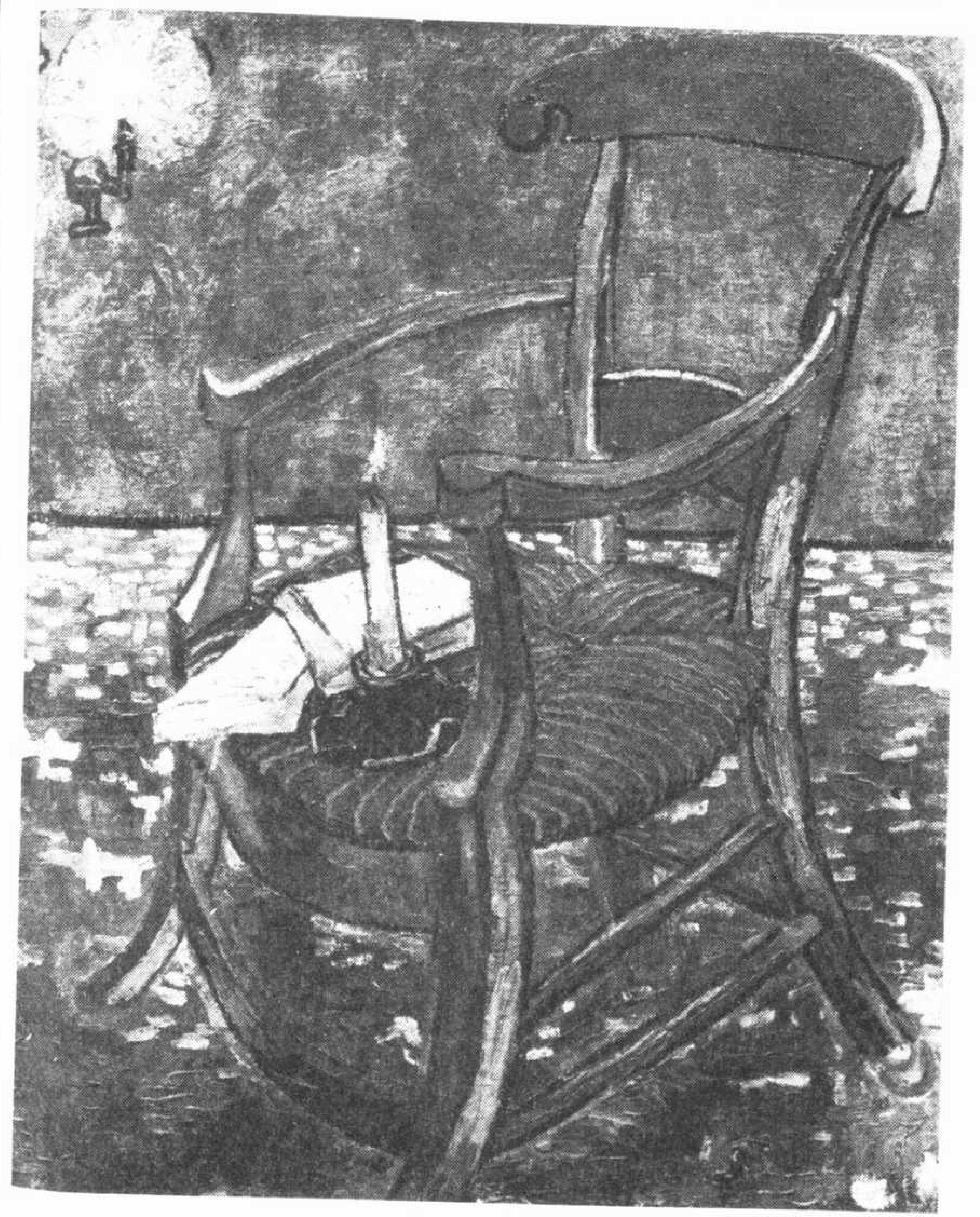
En sus meditaciones sobre la vida y la muerte, era consciente de que tocaba puntos extremos para los que no había prueba alguna. Para nosotros están llenos de significado, porque dicen cosas esenciales sobre la actitud de Vincent frente a la vida, y en esta medida pueden considerarse como una realidad psíquica. Ya mucho antes había escrito desde Arlés:

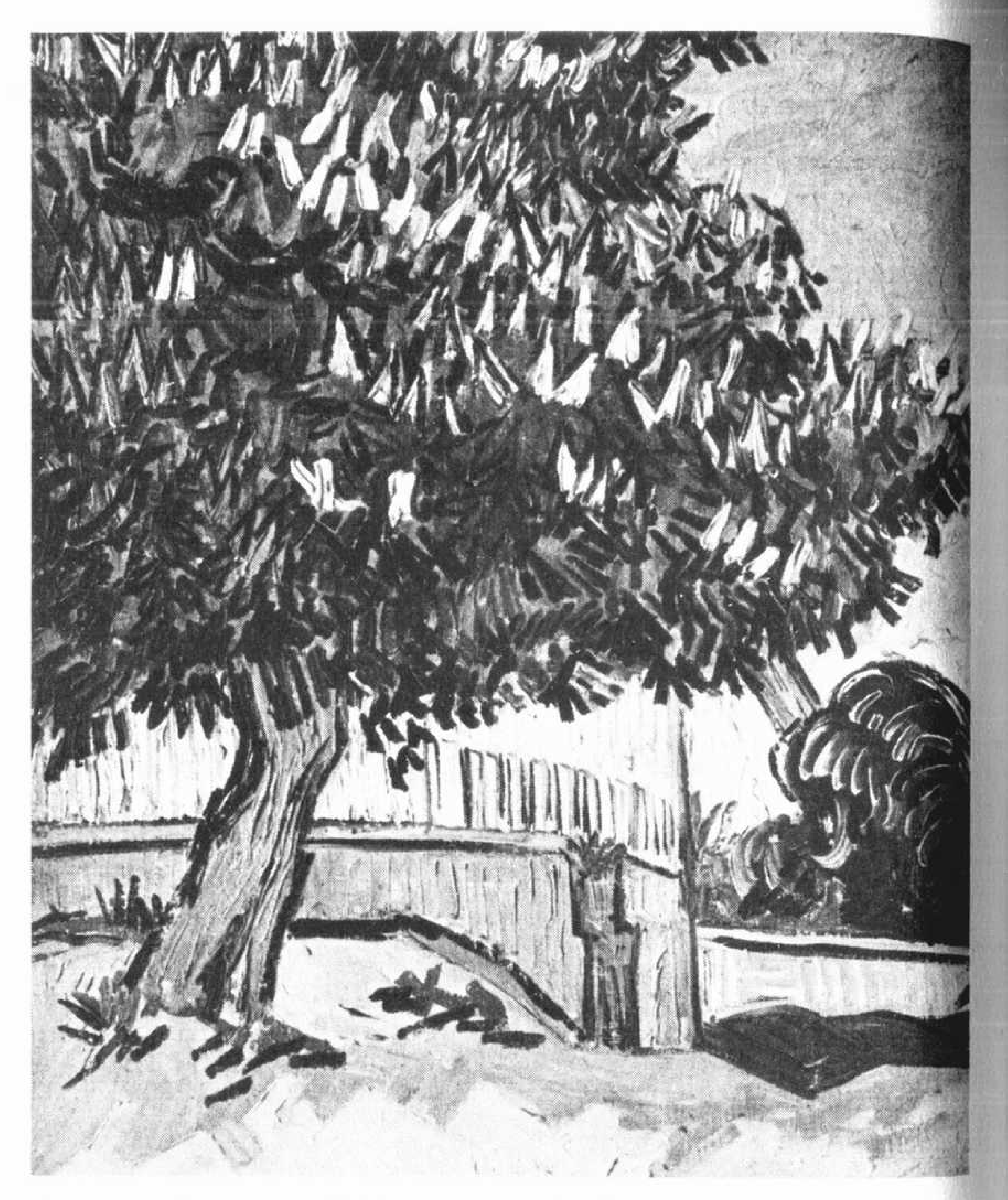
«Declaro que no sé nada sobre ello, pero al contemplar las estrellas siempre me pongo a soñar, igual que me hacen soñar los puntos negros del mapa que representan ciudades y pueblos. ¿Por qué, me pregunto, no habrían de poderse alcanzar los luminosos puntos del firmamento, igual que los puntos negros del mapa de Francia? De la misma forma que el tren nos lleva hasta Tarascón o Ruán, nos servimos de la muerte para llegar a una estrella. De esta reflexión se desprende que no podemos llegar a una estrella en vida, como tampoco podemos tomar el tren estando muertos. Finalmente no me parece descabellado pensar que las enfermedades, como el cólera, los cálculos de riñón, la tuberculosis o el cáncer, puedan ser medios de transporte hacia el cielo, como lo son en la tierra los barcos de vapor y el tren. Morirse tranquilamente de viejo equivaldría entonces a ir andando hasta el cielo.»

Silla con pipa. *Arlés, 1888. Tate Gallery, Londres.*



El sillón de Gauguin. *Arlés, 1888. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*





Castaño en flor. *Auvers, 1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

El holandés conservó su preferencia por los grandes planos, pero sus cuadros hablan de un nuevo principio de estructuración, lo cual puede apreciarse ya en el paisaje que veía Vincent a través de la reja de su celda. Al flujo y al oleaje del amarillo campo de trigo, agitado por el viento, correspondían aquí líneas redondas semejantes a ondas y, por encima del horizonte, la forma cerrada de una nieve blanca ocupa la mayor parte del cielo.

En Arlés dominaba todavía una pincelada que reproducía el paisaje con líneas fugaces, alternando las pinceladas rectas y medio

redondas. Las horizontales y las verticales mantenían el equilibrio. Cuando en aquella época Vincent realizó la famosa *Silla con pipa*, que se supone era su propia silla, la pintó rústica, angulosa y de líneas rectas, mientras que *El sillón de Gauguin*, con sus formas arqueadas, resultaba más bien elegante. Pero ahora la dinámica de las líneas de movimiento convulsivo, serpenteantes cual plantas o nudosamente ramificadas, desplazaba la corriente de movimientos encerrada como en campos magnéticos, y la forma del movimiento así conseguida se situaba en el lugar del color más claro y más fuerte.

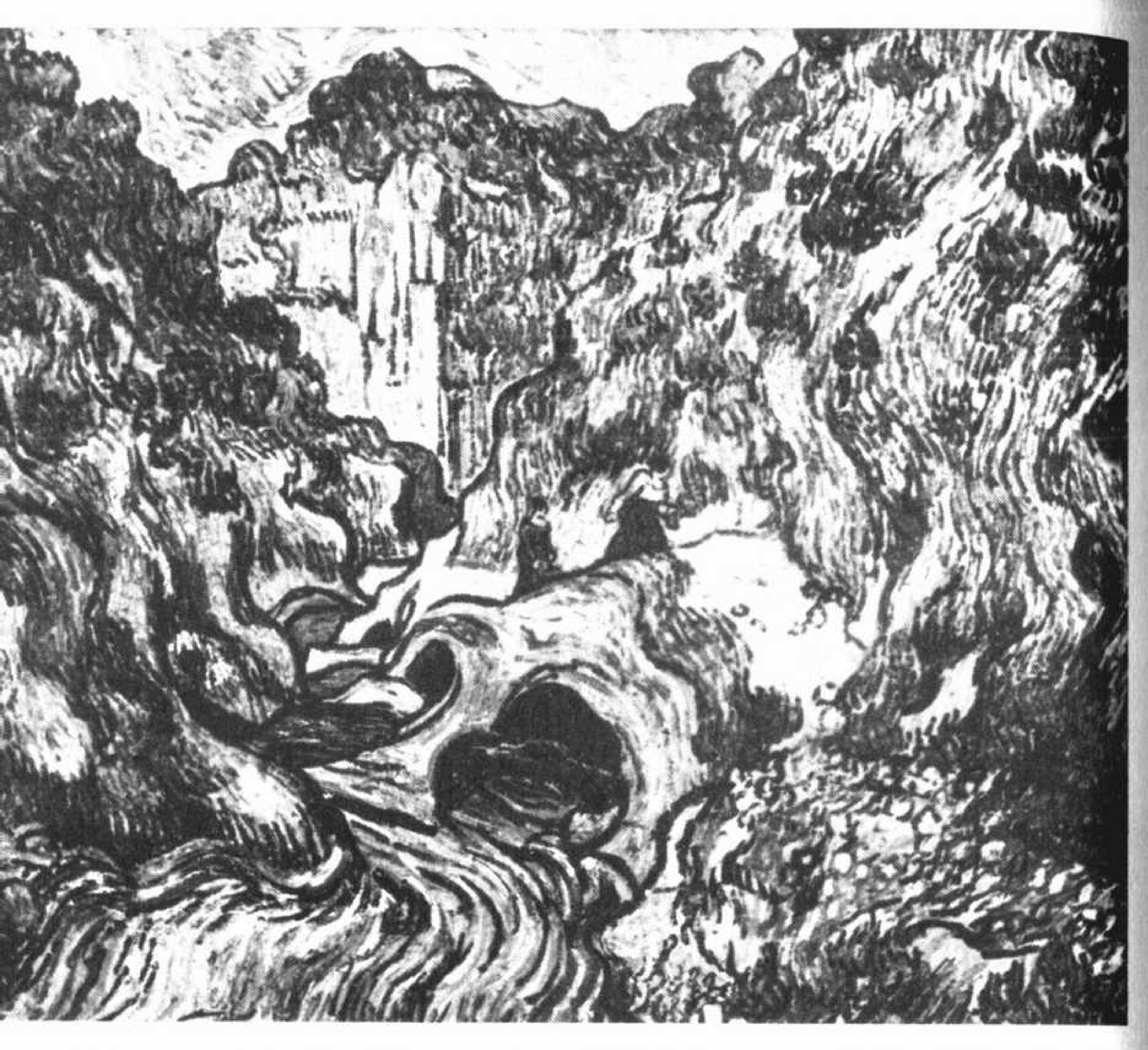
En lo que se refiere a los objetos, los frutales tuvieron que ceder ante los cipreses y los olivos, y los girasoles ante los lirios. Los campos de trigo parecían rubios océanos, y las montañas, formaciones de lava que en su petrificación recuerdan todavía que fueron proyectadas hacia arriba desde una profundidad de fuego. El blanco disco del sol estaba rodeado de una gigantesca corona del más puro amarillo. Las formas llameantes de los cipreses representaban las aspiraciones; las encorvadas ramas de los olivos, una ocupación lateral del espacio.

Ahora estaba justificada la advertencia de Theo ante los peligros de este estilo. Con razón constata Matthias Arnold que algunos cuadros de esta época muestran un dibujo ornamental como de tapiz, pero no sería exacto ver en ello una disminución de la fuerza creativa. La tendencia a lo decorativo formaba parte del programa de los artistas que se habían agrupado en torno a Bernard y Gauguin, y nunca encontró en Van Gogh a un adversario. Pensemos en los fondos de algunos retratos, como el del comerciante de pintura Tanguy, pintado en París, con un fondo de xilografías japonesas, o el de Madame Roulin, ante un papel de flores que bien podría ser del tiempo del *Jugendstil*. Puede parecer extraño aludir a esta tendencia del arte aplicado, que no se impuso hasta 1900, al hablar de la creación de Vincent, que pretendía siempre lo absoluto. Sin embargo, no hacerlo significaría desconocer a este pintor y la influencia que ejerció su obra en la renovación del arte aplicado de épocas posteriores.

Si bien es cierto que se aferraba a la fuerza que llenaba su vida, nunca atribuyó al fruto de sus esfuerzos el término «valores eternos», sino que, por el contrario, se preguntaba simplemente por qué el arte había de ser «sagrado». Con frecuencia comparó al artista con un artesano, decoró en 1884 con pinturas sobre tabla la casa del orfebre Hermans en Eindhoven y pintó, pocos meses antes de su muerte, la obra maestra que había de decorar el cuarto de un niño. En la carta que escribió el 9 de julio de 1889 a Theo, afirmaba



Casas de campo en Cordeville. *Auvers, 1890. Museo del Jeu de Paume, París.*



El barranco de los Peirulets, *pintado en 1889. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

haber llegado a comprender que «...si una habitación no está completa sin una obra de arte, tampoco un cuadro está completo si no forma un todo con un entorno adecuado que sea de su misma época».

Es más que dudoso que la tendencia de Vincent hacia lo decorativo, así como también hacia la abstracción –que aleja más que nunca su obra de lo figurativo–, solamente fuera debida a reflexiones artístico-programáticas. Vincent se impuso tranquilidad: apagó los colores claros –incluso quería obligarse a utilizar tonos medios– y se prohibió a veces la aplicación espesa del color, que evidentemente requería de él mayor esfuerzo que la aplicación plana. Sin embargo, puesto que en la naturaleza le emocionaba hasta la más honda excitación el ritmo de la vida pulsante, creciente, el dramatismo de la línea que enmarcaba las formas vivas ocupó el lugar de la dinámica de los colores para llegar a la expresión, que domaba y amaestraba pictóricamente la impresión. Este esfuerzo condujo ne-

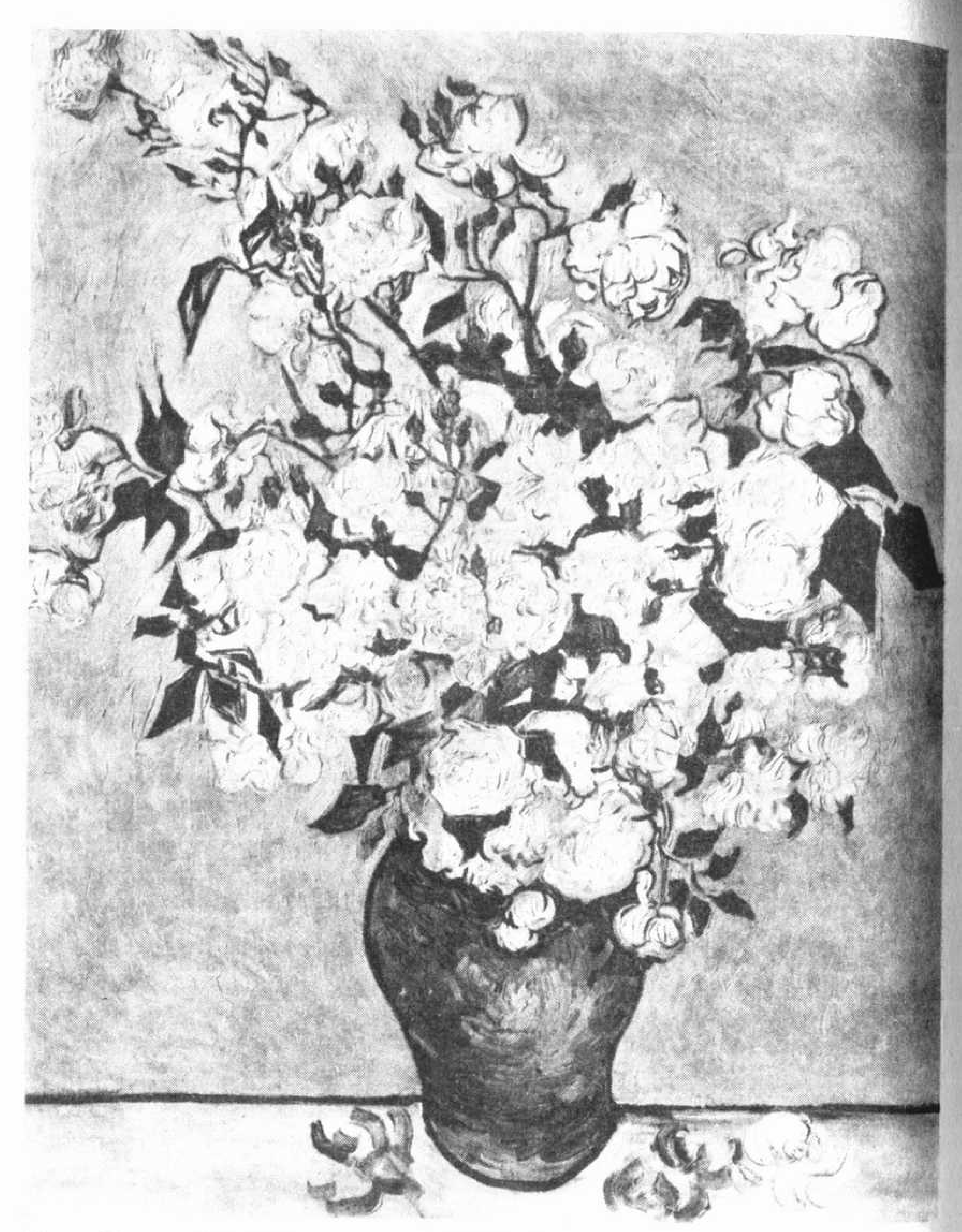


Lirios. *Saint-Rémy, mayo de 1890. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

cesariamente al dominio del juego danzante de las líneas. Los contornos de los objetos podían sentirse con toda honradez, pero precisamente porque encerraban la vida en líneas arqueadas, ondeantes y llameantes, enseñaron al artista una escritura que contuvo su mano. Esta mano de Vincent, antaño tan torpe, había aprendido poco a poco a obedecer los dictados de su mente, y sólo de tarde en tarde ocupaba ella el puesto de guía. La línea arqueada se convirtió en una línea llena de impulso, y la forma viva se suavizó convirtiéndose en ornamento.

En el Museo Van Gogh de Amsterdam hay un cuadro que casi no merece este nombre. Sobre un fondo casi incoloro, aparece la forma llameante de un ciprés, en anchas pinceladas, como un relieve plano: no hay intención de efecto de profundidad, no se consigue una imagen real de la vida. Pero este cuadro ya no es el estudio de un alumno, sino el ejercicio de dedos de un virtuoso.

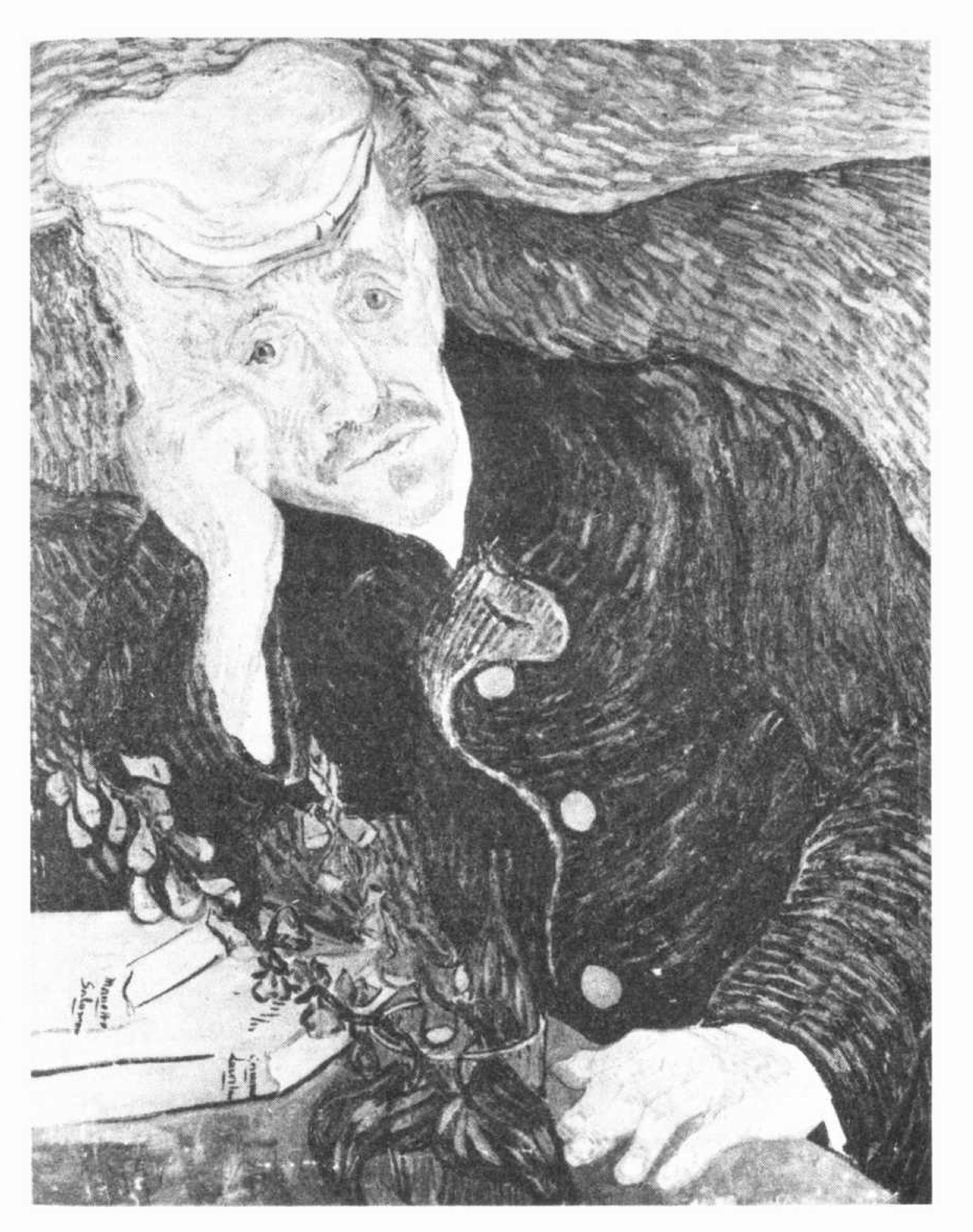
Aquí podría pronunciarse la terrible palabra «manía», aquí po-



Rosas blancas. *Saint-Rémy, mayo de 1890. Colección Albert D. Lasker, con autorización de Wildenstein and Co., Nueva York.*

drían descubrirse «indicios de un debilitamiento». El elemento estilizado era realmente el punto débil de algunos cuadros de este período. Pero el espíritu déspota de Vincent no toleró durante mucho tiempo verse esclavo de un arte soberano.

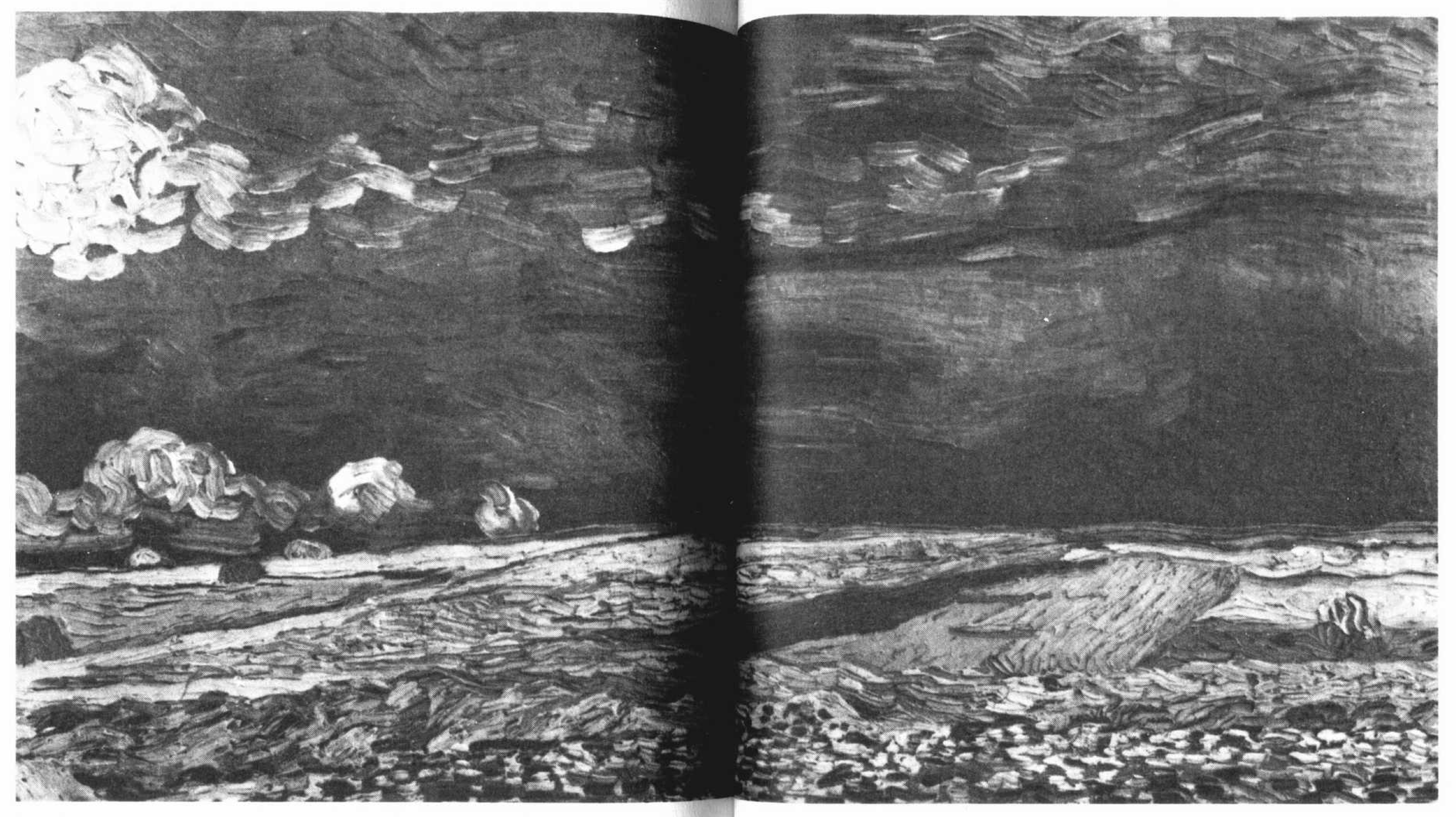
En el último mes que pasó en Saint-Rémy creó, entre otras muchas obras, dos cuadros de flores de una belleza embriagadora: por un lado, un ramo de lirios, maravillosamente distribuido en un



Retrato del doctor Gachet. *Auvers, junio de 1890. Museo del Louvre, París.*

jarrón, cuyas formas muestran una nobleza sin igual de la línea, y, por otro, una masa de rosas que desborda el jarrón. La alegría en el trabajo se había apoderado en aquel momento de él con tal fuerza que inició más tarde de lo previsto su viaje al norte. En los setenta cuadros que pintó durante los setenta días en Auvers-sur-Oise, su arte se internó, sin embargo, por otros caminos.

En el retrato del doctor Gachet, su arte de retratista alcanzó un

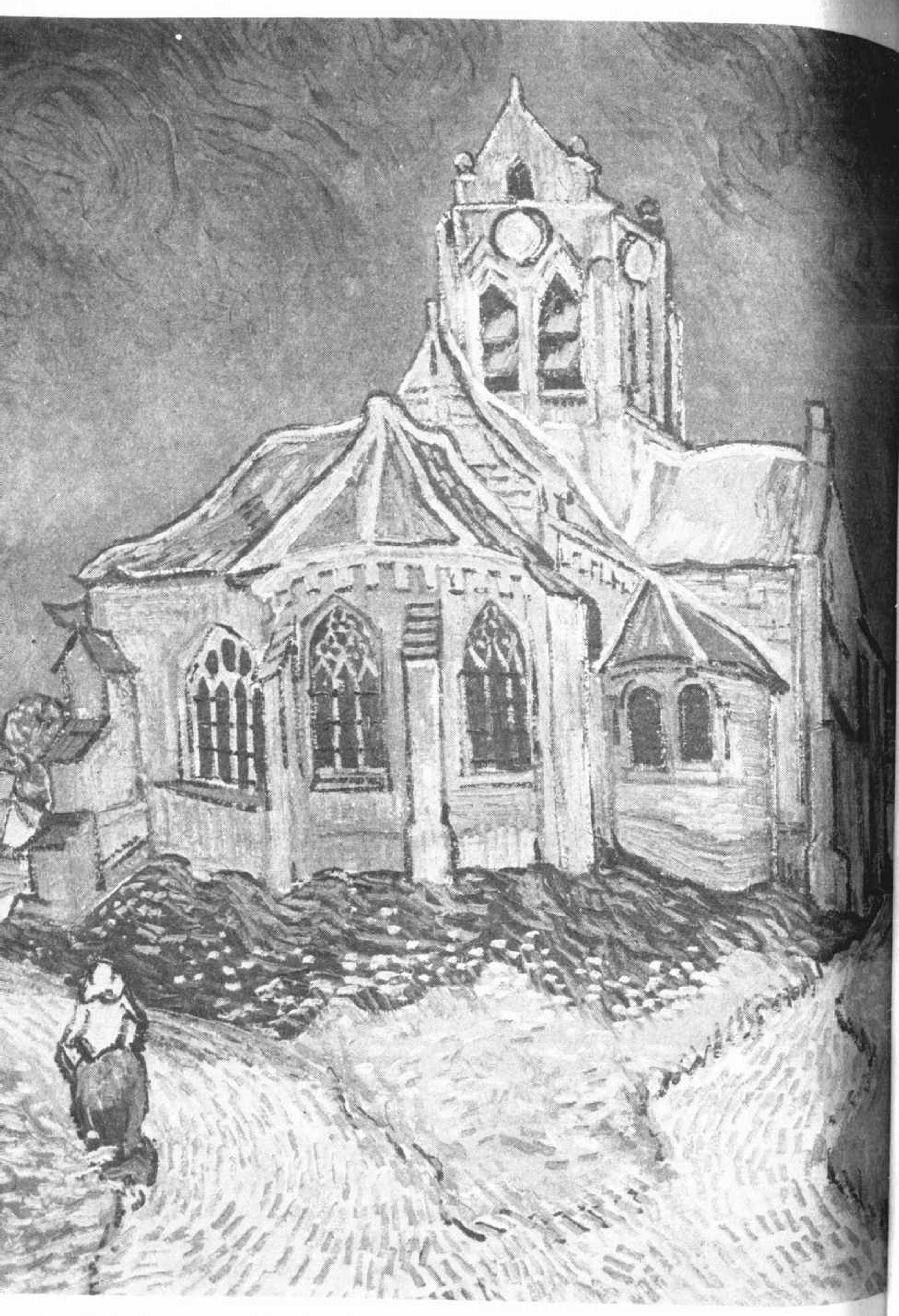


Paisaje bajo un cielo tormentoso. *Auvers, 1890. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

punto culminante. Comparado con el cuadro vertical que muestra a la señorita Gachet sentada al piano, el de una mujer sentada al piano de Toulouse-Lautrec, pintado en la misma época, parece casi burgués y prosaico. La constante capacidad de Vincent para cambiar la técnica se manifestaba en cuadros como *Paisaje bajo un cielo tormentoso* y *Campo de trigo con cuervos*. El oscuro cielo de tormenta pasa por encima de una llanura iluminada por un relámpago. Del trigo ondulante, que conduce la mirada hacia el paisaje y el cielo, sale aleteando una bandada de cuervos. Vincent escribió

acerca de esta obra que no había vacilado en intentar «expresar el duelo y el último desamparo». Estos cuadros no nos transmiten la tensión entre el artista y su objeto, puesto que en ellos el estado de excitación había llegado a cubrirse desde dentro y desde fuera.

Y, sin embargo, Vincent escribió en la misma carta que quería llevar pronto los cuadros a París, puesto que imaginaba que «os dirían lo que veo de sano y curativo en el paisaje». Podía sentirse uno con esta naturaleza, que para él era un símbolo de la tormenta de la pasión, antes de haberla representado. Ha de llamar la atención el hecho de que nunca antes se hubiera ocupado de objetos de este tipo. La secuencia de sus cuadros revela una voluntad continua, pero autobiográficos son sólo en cuanto nos dan una



La iglesia de Auvers. *Julio de 1890. Museo del Louvre, París.*

información sobre aquellos lugares en los que se encontraba en cada momento y sobre aquellas personas que le servían de modelo. Cuando pintaba autorretratos lo hacía mayormente porque no disponía de modelos. Como es natural, estos retratos le muestran en un estado momentáneo, pero solamente podemos descubrir trazos de su vivencia privada en aquel que aparece con la oreja mutilada cubierta por una venda. Si no fuera por sus cartas, poco sabríamos de las circunstancias de su vida; ateniéndonos sólo a su obra llegaríamos a conclusiones falsas.

Las obras realizadas en el sur son un himno a la vida y a la naturaleza. Podría creerse que su creador había sentido en lo más hondo la felicidad sobre la tierra; al contemplarlas es difícil pensar que estaba constantemente acosado por la soledad, la penuria económica y la enfermedad. La tragedia de su existencia apenas proyectó nunca una sombra sobre sus cuadros. Cuando representaba el café de noche como un centro de horror, no pretendía expresar sus propios sentimientos. E incluso la representación del duelo y el abandono había de manifestar las virtudes curativas de la naturaleza. ¿Qué podemos decir de tantos cuadros que brillan y lanzan destellos como las piedras preciosas?

Eran testimonios de un gran entusiasmo, de un profundo amor por la vida, de un gran *ethos* al que era extraña cualquier actitud pesimista. Así, escribió expresamente que no quería que le contaran entre los infelices, y que durante toda su vida, «con una corta excepción –refiriéndose a la existencia de miseria voluntariamente aceptada en Borinage–, el papel de mártir siempre había estado lejos de él». Pero para vivir necesitaba algo que fuera superior a sí mismo. Finalmente, lo encontró y lo llamó fuerza creativa.

Esto tiene poco que ver con la moderna palabra *creatividad*. Vincent pretendía ir de lo real a lo posible, pero se limitaría a una fantasía juguetona, a una pálida imaginación, si en la realidad no podía encontrar las cosas en su germen y principio. Partir de lo existente se volvió para él tan necesario como superar lo existente. La mera observación de la realidad se quedaba en lo regular y la fantasía pura se deslizaba por un espacio sin aire. Por esta razón, Vincent anclaba su visión de lo esencial y lo absoluto en lo terrenal, que sólo admite valores intermedios. Construyó por detrás del mundo perceptible un segundo mundo, y le comunicó su anhelo de alcanzar lo más elevado. Pero, con el segundo mundo ganó también un segundo «yo» que superaba lo puramente individual e ignoraba la miseria de su existencia privada.

Apenas existe otro ejemplo de una autocreación de este tipo. Quizá podría pensarse en Cézanne, que perseguía su gran camino



La señorita Gachet en el jardín de Auvers. *1890. Museo del Jeu de Paume, París.*

en una soledad mortal, siempre consciente del fracaso. También él quería «renovar» el arte, pero tenía desde pequeño el talento que le capacitaba para ser artista. Por el contrario, Van Gogh, sin talento, adquirió con un trabajo y una voluntad incansable el dominio de técnicas pictóricas, que nunca le hubieran llevado más allá de una imitación casi talentosa de los grandes ideales si la experiencia del sur no hubiera llegado a ser su destino, una experiencia que le destruía al igual que le elevaba. Bajo el potente sol abrasador, este pobre hombre atormentado se fundió en un coloso despótico que consiguió la expresión de una increíble alegría. Coloso y gigante le llamó el doctor Gachet en la carta que escribió después de la muerte de Vincent a Theo. Y dijo que sería erróneo hablar de amor al arte; aquí era la fe, que al principio no parecía justificada por nada, la que festejaba un brillante triunfo.

Aunque más tarde los *fauvistas* y los expresionistas alemanes estuvieron influidos por él, hay que señalar, sin embargo, que no continuaron su obra directamente. Ya no se preocuparon de la «verdad» de las cosas envueltas en su reflejo. El expresionismo de Vincent, que llegó a desarrollarse con una fuerza única, no puede confundirse con subjetividad. La energía espiritual que empleó en su obra consumió su individualidad y las fuerzas necesarias para vivir. Nunca vivió en la torre de marfil del arte, nunca se permitió una mirada, medio añorante, medio irónica, al mundo que podía considerarse como «ordinario».

«¿Por qué soy tan poco artista –escribió– y me apena siempre que la estatua o el cuadro no estén vivos?» Seguía firme en su idea de que se trataba siempre tan sólo de la vida en carne y hueso, y comprendió que una obra de arte no podía dar más que ayuda a la vida, por muy inspirada que fuera. Esto le alejó de los artistas, con los que tan gustosamente hubiera formado una comuna, uniéndole más a la gente simple y sencilla: en París, con el comerciante de pinturas Tanguy; en Arlés, con el administrador de correos Roulin, que, al igual que Tanguy y él mismo, era un socialista empedernido; y con todos aquellos que se dejaron pintar por él sin entender nada de sus inspiraciones artísticas. Seguramente le habrá dolido que no le comprendieran; sin embargo, intentó con tesón acercarse más a la vida del pueblo mediante una simplificación extrema. Opinaba que «en lugar de las costosas exposiciones visitadas por un público de arte elitista, habría que pintar cuadros y hacer reproducciones de cuadros que llevaran algo de luz a las casas de los pobres». Consciente de este deber social del artista, escribió: «Su conservación no debería ser cosa privada, sino un asunto de la sociedad.»



Dos niñas de Arlés sirvieron a Van Gogh como modelos para este cuadro titulado Dos aldeanitas, *pintado en 1890. Museo del Jeu de Paume, París.*

Aquí hablaba de un mundo de hombres que todavía no existía, al igual que proyectaba, partiendo de sí mismo, el nuevo arte hacia el futuro. Esta comprensión le condenó a la soledad. «La sociedad es como es –escribió– y difícilmente podemos exigir que se amolde a nuestros deseos personales.» Así sentía que su mejor voluntad era inútil, y maldijo su destino de artista que no servía para nada. En sus cartas encontramos un sinfín de declaraciones en

contra del arte que exigía una existencia al margen de la vida. Decía que «algunas veces estaba furioso contra esta horrible pintura». «Siempre queda un sentimiento nostálgico de no vivir la vida real.» Hablaba de la vida de artista, de la que sabemos «que no es la vida real», y escribió: «Los hombres son más importantes que las cosas, y en lo que se refiere a mí, cuanto más me esfuerzo en mis cuadros tanto más frío me dejan los cuadros en sí.»

Precisamente en el periodo en que alcanzó la maestría, se rebeló contra su existencia, rebelión que ha de interpretarse como un intento de evasión. ¿Qué le podía decir la alabanza de un crítico de arte que le malinterpretó como simbolista, qué significaban para él las amistades con artistas como Pissarro, Toulouse-Lautrec y Bernard, el reconocimiento de un promotor de arte como Octave Maus y la venta de un cuadro? Su arte permaneció encerrado en el círculo de los que sentían igual que él, círculo del que nada podía evadirse. No volvió a vender ninguna obra más, y este hecho, que a la posteridad admirada puede parecerle sin importancia, le entristeció hasta la muerte. El zapatero producía zapatos que, evidentemente, no le valían a nadie, y Theo gastó su dinero en una existencia inútil. Le escribió: «Pero la melancolía me invade con gran fuerza, y cuanto más se normaliza mi salud, cuanto más puedo pensar con frialdad y lógica, tanto más demencial me parece que siga fabricando cuadros que nos cuestan tanto y no aportan nada, ni siquiera los costos del material –algo totalmente en contra de toda razón–. Esto me hace muy infeliz, y lo peor es que resulta condenadamente difícil empezar algo nuevo a mi edad.»

Puesto que no podía empezar nada nuevo, añoraba el pasado. «Pero me digo a menudo que, si hubiera procedido como tú, si me hubiera quedado con Goupil, si me hubiera limitado a vender cuadros, habría hecho mejor.» Y, paralelamente a la idea demencial de irse a la legión extranjera, ya se vislumbra en las siguientes palabras el pensamiento de una total autodestrucción: «Si no tuviera tu amistad, llegaría a cometer el suicidio sin remordimientos; por muy cobarde que eso sea, finalmente lo haría.»

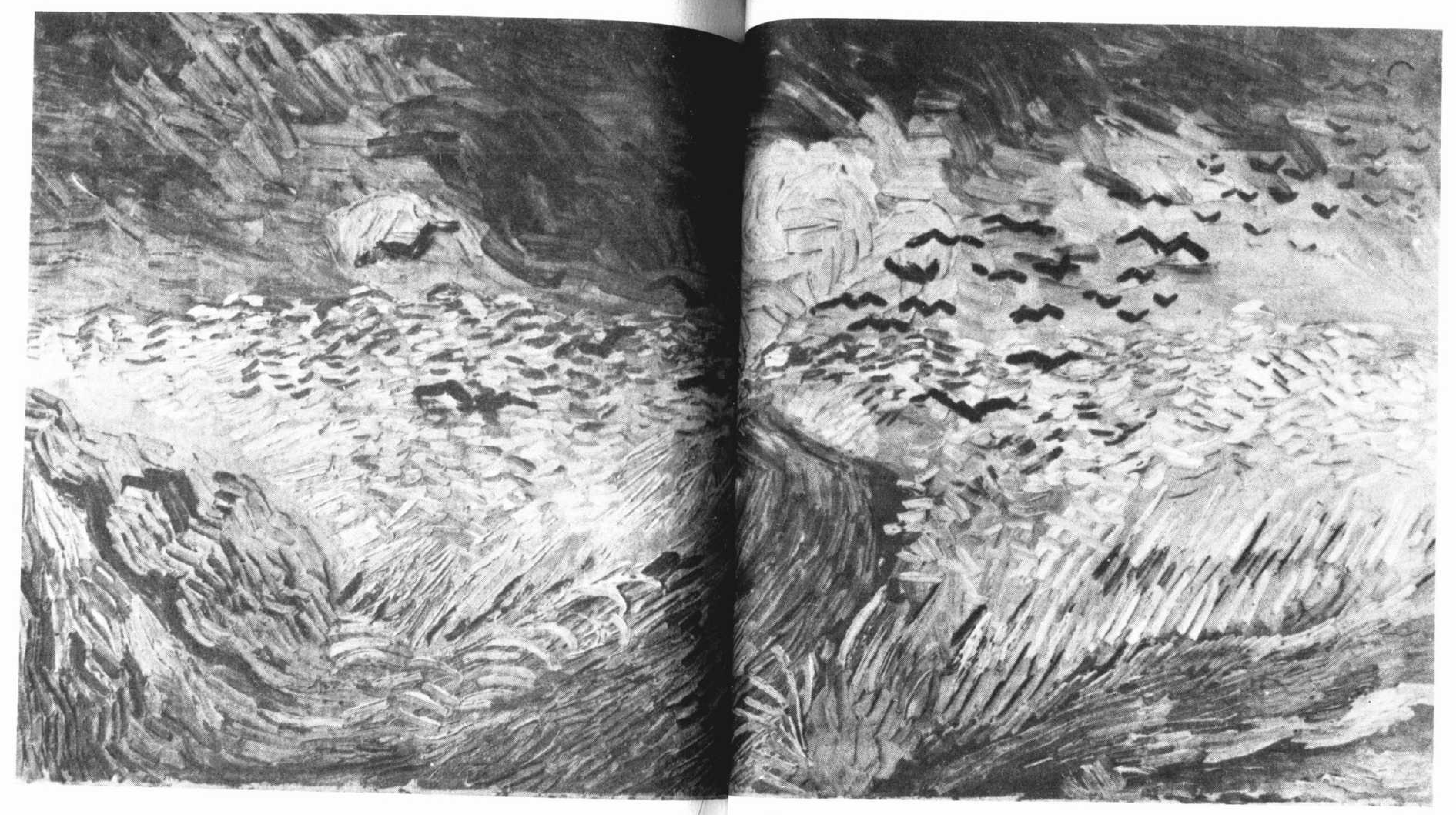
Y por fin se decidió. Cómo llegó a ello, es un misterio. Dicen que había pedido prestado un fusil (o un revólver) para ir a cazar cuervos. Esto podría haber sido sólo un pretexto. En julio de 1888 había escrito desde Arlés que la pintura se convertía para él en una distracción como la caza de conejos para los idiotas que iban a cazar por placer. Su «caza» de la belleza, que era completamente distinta, empezaba a causarle placer, ya que conseguía con facilidad creciente extraer de la observación de la naturaleza cuadros que alcanzaban las regiones anímico-espirituales. Unió la tierra al

cielo, lo terrenal a lo sobrehumano. Pintó las ideas que los holandeses denominaban «imágenes pensadas». ¿Acaso era posible arrancárselas a la naturaleza con ayuda de un fusil? Una pregunta que puede parecer absurda.

Sospecho que Vincent lo había intentado ya antes una vez, y para argumentar mi sospecha tengo que volver de nuevo sobre el cuadro que se llama *Campo de trigo con cuervos*. El psicoanalista Nájera afirma todavía en su libro publicado en 1973 que era el último cuadro pintado por Van Gogh. Pero como ya habla de él en la carta que escribió el 9 de julio de 1890 a Theo, podemos suponer con seguridad que lo pintó aproximadamente un mes antes de su fin, el 27 de julio, fecha en la que se mató de un tiro. Si podemos fiarnos del catálogo de los cuadros, clasificado cronológicamente, que elaboró Jacob Baart de la Faille, después de este cuadro –que por error se sigue colocando al final de la obra de Vincent– pintó aproximadamente otros cuarenta. Los negros pájaros que surgen aleteando dan la inquietante impresión de ser mensajeros de la muerte. Por esta razón se interpretó el cuadro como su presagio.

Irving Stone escribió en una de las últimas páginas de su novela sobre Van Gogh: «Era mediodía. El fogoso sol le quemaba. De repente negros pájaros se lanzaron desde el cielo sobre él. Llenaban el aire, oscureciendo el sol, y le devoraron. Volaban a través de su pelo, metiéndose por la nariz, la boca, las orejas, enterrándole en una nube negra y gruesa de alas batientes.» Aquí se abusa de la libertad poética de una forma irresponsable, como nos demuestra una sola mirada al cuadro. Los pájaros no forman ninguna nube ni se lanzan desde el cielo, sino que vuelan hacia arriba. Tampoco oscurecen el sol. Según pretenden ver otros observadores del cuadro, hay en el cielo dos soles, mientras que, de hecho, el cielo oscuro oculta el sol. Vincent no mencionó nada de que los pájaros le hubieran atacado. Toda la historia es producto de una fantasía enfermiza; sin embargo, es significativo que precisamente este cuadro haya dado pie a ello. Y no es de extrañar que el novelista lo presentara como si Vincent se hubiera suicidado aquel mismo día.

Una observación cuidadosa de los cuadros justifica una suposición completamente distinta, que, no obstante, ha de quedar en mera especulación, ya que no existen hechos probados. Lo más probable es que Vincent pidiera prestado un fusil varias semanas antes de su suicidio, no para cazar cuervos, sino para espantarlos. Como ya sabemos, solía tener los cuadros «madurados en la mente» antes de pintarlos. La idea de unir la tierra y el cielo mediante una bandada de pájaros nos recuerda aquella *Noche estrellada* suya en la que un ciprés que surge de la tierra sube llameante hacia



Campo de trigo con cuervos. *Julio de 1890. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.*

el cielo. Pero la idea por sí sola no era suficiente. Unicamente con la impresión de la visión se encendía la voluntad de expresarla.

Vincent se sentó con su caballete frente al campo de trigo, recorrido por dos verdes caminos rurales que ascendían hacia el horizonte, e hizo dos disparos, primero a la izquierda y después a la derecha. Esto se ve con toda claridad en el cuadro. La bandada de pájaros de la izquierda desciende hacia la tierra, mientras que la de la derecha busca la lejanía en densa bandada. Las dos manchas claras en el cielo, naturalmente, no representan soles, sino más bien el humo producido por los tiros. La nube de humo de la izquierda ya se está retirando, mientras que la de la derecha todavía se encuentra en expansión. La propia representación del campo de trigo

corresponde a esta relación de izquierda y derecha. En el lado izquierdo dominan las pinceladas horizontales; en el derecho, sobre todo en primer plano, las pinceladas casi verticales. Aquí los tallos parecen inclinarse hasta la tierra, allí se levantan. La composición es ejemplar, y «caótica» sólo en la medida en que refleja la acción del viento que revuelve el campo.

El propio Vincent se adelantó al malentendido cuando escribió que no había vacilado en expresar en este cuadro el sentimiento de la tristeza y del más completo abandono. Se cita con frecuencia esta



Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Lápidas de los hermanos Vincent y Theo van Gogh en el cementerio de Auvers-sur-Oise.

frase, mientras que la siguiente, que parece contradecirla, se ignora: Vincent anuncia su próxima visita a París. Pensaba llevar esa obra y el *Paisaje bajo un cielo tormentoso*, que pintó casi al mismo tiempo, para demostrar lo que veía de sano y curativo en el paisaje. Había escrito a Theo acerca de *La entrada a la cantera*, cuadro que había podido terminar a pesar de la amenaza de un nuevo ataque, «... porque, en mi opinión, los oscuros verdes armonizan bien con los tonos ocre; tiene un algo de tristeza que es sano, y por ello no me desagrada».

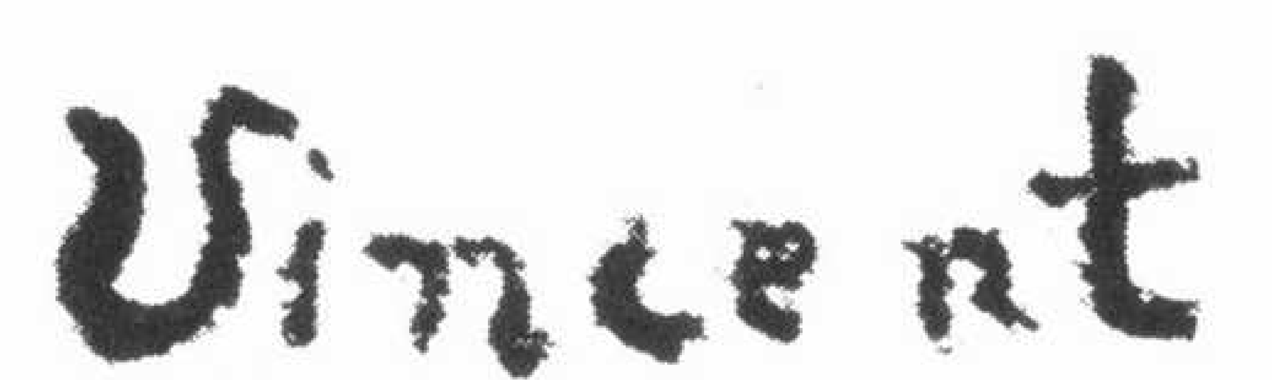
Ya formaba parte de las más tempranas convicciones de Vincent el que la tristeza es curativa. Siempre había hecho suya la frase de San Pablo: «Triste, pero siempre alegre»; y, en su primer ser-

món, aparecía la frase: «Es mejor la tristeza que la risa, porque la tristeza purifica el alma.»

Incluso en el caso de que los pájaros negros simbolizaran ideas de tristeza, es esencial el hecho de que se dirijan hacia el cielo. El cuadro es cualquier cosa menos un canto fúnebre, y si su sentido hubiera sido únicamente transmitir la impresión de su propia soledad, Vincent no hubiera pensado nunca en llevarlo a París como demostración de su confianza en la fuerza curativa de la naturaleza. Pero a menudo pintaba diferentes versiones de cuadros que apreciaba, y es posible que pidiera prestado el fusil por segunda vez para inspirarse con la vista de los aleteantes cuervos espantados.

No sabemos por qué dirigió el arma contra sí mismo. Quizá la muerte le pareció la única salida posible hacia la completa curación, una curación que la vida no podía concederle. No pretendió abandonar la vida, sino emprender el viaje hacia la «otra mitad de la vida». El que quiera que lo llame trastorno mental.

Se arrastró hasta la posada con la bala en el cuerpo y, cuando le preguntaron qué había pasado, contestó: «Nada, me he herido.» Como no bajaba a comer, el posadero subió y le descubrió sangrando en su habitación. El posadero no quiso dar la dirección de su hermano al doctor Gachet, que acudió apresuradamente, y Theo llegó ya al día siguiente, avisado por una carta que le entregaron en el comercio. Tras los dolores iniciales, se presentó un estado de insensibilidad al dolor. Theo estaba junto a la cama de su hermano, que fumaba su querida pipa, y le sostenía la mano. Así murió, casi sonriendo, aquel hombre que había creado un mundo en el que se creó a sí mismo.



Cronología

1819 10 de septiembre: nace Anna Cornelia Carbentus, madre de Vincent van Gogh.

1822 8 de febrero: nace Theodorus van Gogh, padre del pintor.

1824 Nace el pintor Adolphe Monticelli.

1825 28 de junio: nace Julien Tanguy.

1839 Nace Paul Cézanne.

1848 Nace Paul Gauguin.

1849 El padre de Van Gogh es nombrado párroco en Groot-Zundert.

1851 Matrimonio de Theodorus van Gogh y Anna Cornelia Carbentus.

1853 30 de marzo: nace en Groot-Zundert Vincent Willem van Gogh.

1857 1 de mayo: nace Theo van Gogh, hermano de Vincent.

1861 1 de enero: Vincent comienza sus estudios en la escuela de Groot-Zundert.

1862 A este año pertenecen los primeros dibujos que se conocen de Vincent van Gogh.

1863 Manet expone en el Salón de París el *Desayuno sobre la hierba*. Muere Eugène Delacroix.

1864 1 de octubre: Vincent ingresa en el internado de Jean Provily en Zevenbergen. Nace Toulouse-Lautrec.

1865 La *Olimpia* de Manet desata un tremendo escándalo en el Salón.

1866 Vincent cursa estudios en Tilburg.

1867 El Salón rechaza *Mujeres en el jardín* de Monet.

1868 Vincent regresa a Zundert. Nace Émile Bernard.

1869 30 de julio: Vincent inicia su trabajo en la galería de arte Goupil de La Haya.

1872 En el mes de agosto de este año se inicia la correspondencia entre Vincent y su hermano Theo, que un año más tarde empezará a trabajar en la sucursal de Bruselas de Goupil. Cézanne en Auvers-sur-Oise.

1873 13 de julio: Vincent se traslada a Londres. Vive en la pensión de la señora Loyer y se enamora de su hija Ursula.

1874 Vincent es rechazado por Ursula.
15 de abril-15 de mayo: exposición de Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, Guillaumin, Pissarro, Degas, etc., en casa del fotógrafo Nadar; la crítica se burla de ellos, llamándoles despectivamente «impresionistas».
Octubre: Van Gogh viaja a París, donde se encuentra la casa central de Goupil & Co.
Diciembre: es enviado de nuevo a Londres.

1875 Mayo: Vincent es trasladado de nuevo a París. Vive en Montmartre y se entrega al estudio de la Biblia. Su trabajo como marchante de arte le desagrada cada vez más.
Diciembre: pasa sus vacaciones en Holanda.

1876 Regresa a París. En abril es despedido de la Goupil y se traslada a Etten, donde ahora viven sus padres.
16 de abril: pasa a ocupar una plaza como maestro auxiliar en Ramsgate.
1 de julio: comienza a trabajar como ayudante del predicador metodista Jones, en Isleworth. Recorre el East End y su miseria le conmueve.
31 de diciembre: Vincent regresa a casa de sus padres, en Etten.

1877 Enero-mayo: Vincent trabaja en la librería Blussé & Van Braam de Dordrecht.
Mayo: se traslada a Amsterdam, donde se prepara para el examen de acceso a la facultad de Teología.

1878 Julio: abandona sus estudios en la facultad y, tras pasar unos días en Etten con sus padres, se traslada a Laeken para asistir allí a una escuela metodista. Después de un periodo de prueba de tres meses, no le permiten continuar y regresa a Etten.

1879 Vincent es nombrado predicador en Wasmes. A los seis meses (julio) sus superiores le despiden, pues opinan que no es compatible con la dignidad de su cargo. Se traslada entonces a Cuesmes, donde trabaja durante un año como predicador independiente.

1880 Se establece en Bruselas. Comienza a pintar sistemáticamente. Hace amistad con Van Rappard.

1881 12 de abril: Vincent viaja a Etten para visitar a su hermano Theo, y se queda a vivir allí.
Se enamora de su prima Kee Vos, que acababa de enviudar, pero es rechazado. Pasa un mes en casa del pintor Anton Mauve, en La Haya.
Diciembre: se agudizan las diferencias con su padre, y tras una agria disputa, el último día del año abandona la casa paterna.

1882 Vincent se establece en La Haya, donde vive con Sien y sus hijos.
Abril: rompe con Mauve.

7 de junio: es ingresado en una clínica. A su regreso a casa, y a instancias de Theo, comienza a pintar, aunque sus primeros intentos no le resultan satisfactorios.

1883 Abandona a Sien, deja La Haya y se traslada a Drenthe, donde permanece tres meses. Como no puede soportar la soledad, regresa a casa de sus padres, ahora en Nuenen, donde vivirá durante casi dos años.
Gauguin se ve obligado a dejar su trabajo como agente de Bolsa y se dedica de lleno a la pintura.

1884 En Nuenen Vincent conoce a Margo Begemann, que se enamora de él e intenta suicidarse cuando su familia se opone al matrimonio de ambos.
La pintura se ha convertido en la única razón de la existencia de Van Gogh.
Se establece el Salón de los Independientes.

1885 Vincent pinta unos cincuenta retratos de campesinos.
26 de marzo: muere su padre.
Se dedica a estudiar las leyes de los colores y continúa pintando campesinos para su *Aldeanos comiendo patatas*. Se marcha de casa e instala un taller propio en la del sacristán de la comunidad católica.
28 de noviembre: Vincent se traslada a Amberes. Se convierte en un entusiasta de las litografías japonesas. Estudia a Rubens. Ingresa en la academia de pintura.

1886 Marzo: Vincent se traslada a París para vivir con Theo.
Estudia en la escuela de Cormon, donde conoce a Toulouse-Lautrec, a Gauguin y a Émile Bernard. Descubre la pintura de los impresionistas y estudia a Delacroix, Monticelli y las litografías japonesas. Su paleta se aclara y se hace más luminosa, al tiempo que el color comienza a dominar en su obra.
Junio: se traslada a la rue Lepic, en Montmartre, donde dispone de un taller.
Ensaya el estilo de los impresionistas y los puntillistas.
Octava exposición de los impresionistas en París. En Nueva York obtienen un gran triunfo.
Muerte de Monticelli.

1887 En primavera, Vincent pinta al aire libre en Asnières. Vehementes conversaciones con Gauguin y Bernard. Expone con estos dos pintores y con Toulouse-Lautrec y Anquetin en el restaurante Au Tambourin.
Gauguin en la Martinica.

1888 21 de febrero: Vincent se traslada a Arlés. Cree haber encontrado allí su «Japón».
Invadido por una furia de trabajo sin igual, pinta primero flores y frutales, luego paisajes costeros de Les Saintes Maries-de-la-Mer.
Septiembre: se instala en la «casa amarilla». A través de Eugène Boch se pone en contacto con los *vingtistas*. Intercambia autorretratos con Gauguin, Bernard y Laval.
20 de octubre: Gauguin va a Arlés.
23 de diciembre: la tensión entre Gauguin y Vincent alcanza su punto culminante. Vincent sufre su primer ataque de enajenación y se corta un trozo de oreja. Es llevado a un hospital.
Theo expone en el Salón de los Independientes algunos cuadros y dibujos de su hermano.

1889 7 de enero: Vincent regresa a la «casa amarilla».
Febrero: pinta diversas versiones del retrato de Madame Roulin (*La berceuse*). Los habitantes de Arlés presentan una instancia para internar a Vincent.
21 de abril: escribe a Theo diciéndole que le gustaría estar siempre internado.
Mayo: hasta 1890, Vincent permanece en el manicomio de Saint-Rémy. Al principio se dedica a pintar el paisaje que puede divisar a través de las rejas de la ventana de su habitación; más tarde se le permite pintar al aire libre, acompañado de un vigilante. El lugar de los girasoles pintados en Arlés lo ocupan ahora los cipreses y los olivos.
Theo incluye dos cuadros de Vincent en el Salón de los Independientes.

1890 Artículo de Albert Aurier sobre Van Gogh en *Mercure de France*.
1 de febrero: a Theo, que había contraído matrimonio, le nace su primer hijo, al que pone los nombres de Vincent Willem.
14 de febrero: se vende un óleo de Van Gogh en la exposición de los *vingtistas*.
17 de mayo: Vincent viaja solo a París. Cuatro días más tarde se traslada a Auvers-sur-Oise.
Junio: pinta el retrato del doctor Gachet.
9 de julio: escribe a Theo hablándole de dos de sus cuadros que pretenden representar lo sano y curativo de la naturaleza: *Paisaje bajo un cielo tormentoso* y *Campo de trigo con cuervos*.
27 de julio: Vincent van Gogh se dispara un tiro, a consecuencia del cual muere dos días más tarde.
Diez cuadros del pintor son expuestos en el Salón de los Independientes de este año.

1891 Exposición retrospectiva de las obras de Van Gogh en el Salón de los Independientes.
25 de enero: Muere Theo van Gogh.

1892 Johanna van Gogh-Bonger organiza una exposición de cien obras de Vincent en Amsterdam.

1893 Comienzan a publicarse las cartas de Vincent van Gogh a Theo y a Émile Bernard en *Mercure de France*.

1894 Muere Père Tanguy.

1903 Muerte de Gauguin.

1914 Johanna van Gogh-Bonger publica las cartas de Vincent a Theo.

Testimonios

Camille Pissarro
Parece que Pissarro dijo más tarde haber intuido que «o este hombre se vuelve loco, o nos deja a todos muy por detrás de él.» Lo que no sospechaba es que ambas cosas iban a ser ciertas.
(Citado por John Rewald en *The History of Impressionism*, 1957)

George Hendrik Breitner
Hoy estuve en la exposición de Van Gogh. Lo siento, pero encuentro que es un arte para esquimales. No me gusta. Lo encuentro rudo, descarado y sin la menor delicadeza, y además todo robado a Millet y a otros.
(Carta a Hendrik van der Weele, 1892)

Jean Leymarie
El conjunto de su obra y el testimonio de su correspondencia constituyen uno de los más dramáticos autoexámenes jamás intentados; al mismo nivel de un Dostoyevski, son una búsqueda exhaustiva y desesperada de la identidad perdida.
(*Qui était Van Gogh?*, 1968)

Marc-Edo Tralbaut
En Arlés tuvo lugar una de las más impresionantes explosiones emocionales jamás habidas en el mundo del arte [...] El alma nórdica de Vincent se había abierto tanto a la luz del sur que su espíritu se quebró.
(*Vincent van Gogh, le mal aimé*)

André Malraux
El arte humanístico fue una decoración para la cultura; con la aparición de un arte no humanístico, que le ayudó a constituirse en un reino en sí mismo, los artistas se fueron agrupando cada vez más, al tiempo que se separaban de la cultura y la sociedad de su época [...] Surgió de este modo, si no una religión, sí una secta apasionada, obsesionada por comunicar sus valores sin querer imponerlos, [...] dispuesta a ofrendar víctimas a una imperiosa y oscura verdad. La pintura de Cézanne es la verdad de Cézanne; la de Van Gogh, la verdad de Van Gogh.
(*El museo imaginario*, 1957)

Emile Langui
Vincent van Gogh es el artista dionisíaco por excelencia. Fue consecuente hasta la propia destrucción. El drama de su obra y la tragedia de su vida se solapan con espantosa exactitud.
(*Pintura y plástica*, 1962)

Werner Haftmann

Tras cada pincelada de Van Gogh estaba esta posibilidad de catástrofe. Esa amenaza, en la que siempre se hallaba en juego la autodestrucción, puede llamarse patológica; Paul Klee la calificó de «tragedia figurativa» de Van Gogh. La pintura era una respuesta a la amenaza existencial, el cuadro era el final-formal de la más peligrosa provocación de todo el sentimiento vital y su garantía. Vincent se mantuvo siempre al borde del caos, de allí sacó sus cuadros y con ellos conservó su equilibrio... mientras fue posible, es decir, mientras su ardiente espíritu soportó la provocación. Vincent aguantó dos años, tropezó peligrosamente una vez con Gauguin a fines de 1888 (hecho del cual no se recuperó del todo) y más tarde, en julio de 1890, se disparó una bala en el cuerpo. Pero durante estos dos años vivió de una forma ejemplar y desarrolló un nuevo proyecto vital, el nuevo «cuadro del artista», cuya fuerza cambió tan radicalmente su psicología.
(*Pintura del siglo XX*, 1954-1962)

Elie Faure

Van Gogh, gran corazón quemado por su tierra que arde, sus ojos eléctricos, sus árboles y sus hierbas crepitantes como lenguas de fuego, sus caminos, sus casas, sus figuras; todas las caras de los hombres trastornadas, combadas, abolladas, como si exprimieran algún incendio subterráneo o sentimental. Esta pintura de piedras preciosas y de oro joven, esos diseños en los que la vida hormiguea agobiada, esta lluvia de anillos enrojecidos donde el alma y los sentidos se corroen, esta alegría querida y rabiosa de asceta apóstata.
(*Histoire de l'art*, 1909-1921)

Rafael Alberti

Nuclear
demencia en amarillo,
pincel cuchillo,
girasol
cruento,
amarillo sol,
violento
anillo.
(*A la pintura*, 1952)

John Rewald

Van Gogh nunca se sintió atraído por las famosas ruinas romanas de Arlés, ni por las hermosas iglesias, ni por los lugares que iban a ver los turistas; prefería pintar las cosas que le resultaban familiares o los temas sencillos cuya belleza se les escapaba a la mayoría de los visitantes, y en los cuales él descubría una poesía oculta y una vida propia, así como un desafío a su fuerza creadora.
(*El postimpresionismo de Van Gogh a Gauguin*, 1982)

Pierre Francastel

Lo que caracteriza específicamente a Van Gogh es la sugerencia del espacio únicamente por la altura, la calidad y las relaciones entre los colores puros. En este sentido Van Gogh, más que uno de los partícipes en la obra común, es uno de los iniciadores del talento de nuestro tiempo, uno de los inspiradores de la visión moderna del espacio.
(*Sociología del arte*, 1981)


Bibliografía

AMÉZAGA, E.: *Van Gogh y el más allá*. Bilbao, Gráficas Ellacuria, 1959.
ARTAUD, A.: *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Madrid, Fundamentos, 1977.
CABANNE, P.: *Van Gogh*. Barcelona, Daimon, 1970.
COGNIAT, R.: *Van Gogh*. Barcelona, Argos-Vergara, 1962.
DIEHL, G.: *Van Gogh*. Barcelona, Daimon, 1966.
ELGAR, F.: *Van Gogh. Nuenen-París*. Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
ENCINA, J. de la: *Van Gogh. (Historia de un alma en pena)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
ETIENNE, Ch. y SIBERT, Ch.: *Van Gogh*. Barcelona, Carroggio, 1967.
HAMMACKER, A. M.: *Van Gogh*. México, Ed. Británica, 1967.
HUYGHE, R.: *Van Gogh*. Barcelona, Daimon, 1963.
JUNYENT, A.: *Vida y tragedia de Vincent van Gogh*. Buenos Aires, Malinka Pocket, 1963.
LECALDANO, P.: *Van Gogh*. Barcelona, Noguer, 1976, 2 vols.
LEYMARIE, J.: *Van Gogh, Arlés y Saint-Rémy*. Barcelona, Gustavo Gili, 1956.
MARTINI, A.: *Van Gogh*. Buenos Aires, Codex, 1964.
MASINI, L.: *Van Gogh*. Barcelona, Toray, 1972.
MATHEY, F.: *Van Gogh. Auvers-sur-Oise*. Barcelona, Gustavo Gili, 1957.
MICHELI, M. de: *Van Gogh* (en «Los hombres de la historia»). Buenos Aires, Centro, 1968.
NÁJERA, H.: *Van Gogh*. Barcelona, Blume, 1980.
SCHAPIRO, M.: *Vincent van Gogh*. Barcelona, Labor, s.a.
TRALBAUT, M. E.: *Vincent van Gogh*. Barcelona, Blume, 1969.
UHDE, W.: *Van Gogh*. Barcelona, Noguer, 1963.
VAN GOGH, V.: *Cartas a Theo*. Barcelona, Barral / Labor, 1982.
VAN UITERT, E.: *Vincent van Gogh. Dibujos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia,** por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx,** por Werner Blumenberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill,** por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway,** por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare,** por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie,** por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1),** por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2),** por Ernest Jones.
14. **Dickens,** por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante,** por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche,** por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.
17. **Velázquez,** por Juan A. Gaya Nuño. Prólogo de José Luis Morales Marín.
18. **Pasteur (1),** por René J. Dubos. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
19. **Pasteur (2),** por René J. Dubos.
20. **Luis XIV,** por Ragnhild Hatton. Prólogo de Víctor L. Tapié.
21. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila.
21. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge. (2.ª serie.)
22. **Russell,** por Ronald Clark. Prólogo de Jesús Mosterín.

23. **Rembrandt,** por Christopher White. Prólogo de Josep Guinovart.
24. **Julio César,** por Hans Oppermann. Prólogo de Agustín García Calvo.
25. **García Lorca,** por José Luis Cano.
26. **Edison,** por Fritz Vögtle. Prólogo de Manuel Toharia.
27. **Verdi,** por Charles Osborne. Prólogo de José Luis Téllez.
28. **Chaplin,** por Wolfram Tichy. Prólogo de Carlos Barbáchano.
29. **Dostoyevski (1),** por Henri Troyat. Prólogo de Joaquín Marco.
30. **Dostoyevski (2),** por Henri Troyat.
31. **Falla,** por Manuel Orozco.
32. **Van Gogh,** por Herbert Frank.
33. **Sartre,** por Walter Biemel.


VAN GOGH
Los estigmas del artista maldito, que han dado lugar a toda una mitología del arte como radical disidencia frente a la sociedad, aparecen en la vida y en la obra de Vincent van Gogh con una nitidez impresionante. Incomprendido en su época, reducida muchas veces su historia a un «curioso caso clínico» o a una anécdota más o menos morbosa, el pintor holandés alcanza en nuestros días un reconocimiento y una comprensión cada vez mayores, tal vez porque su pintura es la manifestación de una sensibilidad humana y artística que nos resulta muy cercana.
La biografía de Herbert Frank nos permite acercarnos al complejo mundo interior de Van Gogh a través de un atento análisis del proceso creativo que el artista desarrolló durante su atormentada vida.
10032
9 788434 581456
VAN GOGH Herbert Frank
VAN GOGH
HERBERT FRANK
BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFÍAS